مجلّه‌ی

(علمی ـ تخصصی)

«کند و کاو»

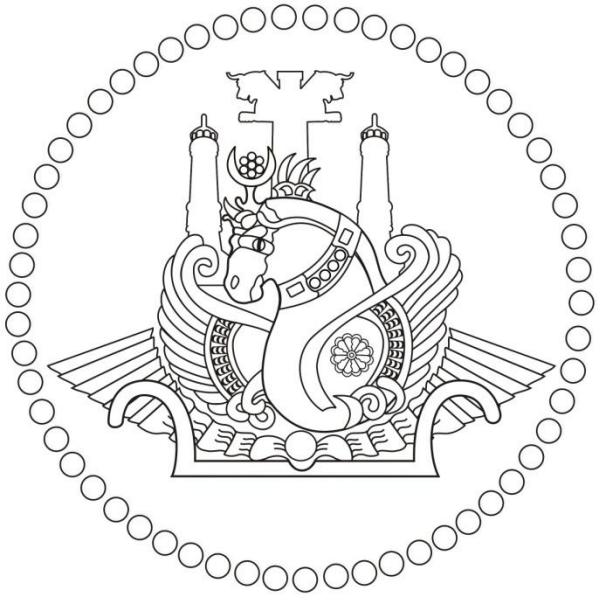
انجمن علمی دانشجویی باستان‌شناسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

پاییز و زمستان ۱۳۹۰

سال سوم

شماره ۴



دو فصل نامه کندوکاو

صاحب امتیاز: انجمن دانشجویی باستان شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

زمینه انتشار: باستان‌شناسی و فرهنگ و زبان های باستان

مدیر مسؤول: ویدا نداف

سردبیر: یعقوب محمدی‌فر

مؤسس و مدیر داخلی: میلاد وندائی

هیأت تحریریّه:

دکتر تورج دریایی	استاد	**University of California, Irvine**
دکتر کمال الدین نیکنامی	استاد	دانشگاه تهران
دکتر حسن فاضلی‌نشلی	دانشیار	دانشگاه تهران
دکتر کامیار عبدی	دانشیار	مرکز نشر دانشگاهی
دکتر رضا مهرآفرین	دانشیار	دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر سید رسول موسوی حاجی	دانشیار	دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر محمد علی روشنی‌نژاد	استادیار	دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان
دکتر حامد وحدتی نسب	استادیار	دانشگاه تربیت مدرس
دکتر عباس مترجم	استادیار	دانشگاه بوعلی سینا همدان
دکتر فرزاد مافی	استادیار	دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر
دکتر کاظم ملازاده	استادیار	دانشگاه بوعلی سینا همدان
دکتر محمد ابراهیم زارعی	استادیار	دانشگاه بوعلی سینا
دکتر خداکرم مظاهری	استادیار	دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایلام
دکتر رؤیا تاج‌بخش	استادیار	دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

طراح جلد: شروین حسینی

طراح لوگو و نشان: میلاد وندائی

حقوق کلیه مقالات برای دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان محفوظ می‌باشد، همچنین عقاید و نظرهای مندرج در این نشریه لزوماً مبین رأی و نظر مسئولان مجله نیست و نشریه در ویرایش و چاپ مقالات آزاد است

نحوه پذیرش مقالات

۱. مقالات نباید پیش از این در نشریات، همایش‌ها، سمینارهای داخلی و خارجی، مجلات و... ارائه شده باشد.

۲. طول هر مقاله از ۳۰ صفحه ماشین نوشت(هر صفحه ۲۰ سطر) تجاوز نکند.

۳. مقاله‌های تألیفی شامل: عنوان، چکیده فارسی و انگلیسی(حداکثر ۲۵۰ کلمه) باشد.

۴. در صورتی که مقاله ترجمه است نسخه‌ای از متن اصلی مقاله، مشخصات کامل کتاب‌شناسی آن و چکیده‌ای از ترجمه فارسی را(حداکثر ۲۵۰ کلمه) به همراه مقاله بفرستید.

ـ در مقاله‌های ترجمه شده معادل‌های فرنگی اصطلاحات باستان‌شناسی و تاریخی و نیز ضبط لاتینی اعلام تاریخی و جغرافیایی بلافاصله بعد از اصلاح یا نام در داخل پرانتز آورده شود.

۵. ارسال مشخصات نویسنده یا مترجم در برگی جداگانه و به ترتیب زیر ضروریست:

نام و نام خانوادگی، سمت، مرتبه علمی، محل خدمت، محل تحصیل در تمامی مقاطع، شماره تلفن، نشانی و پست الکترونیکی(E-mial)

۶. ارجاعات مقاله به شکل زیر باید تنظیم شود:

ـ کلیه‌ی منابع مقاله(کتاب، مجله، روزنامه و ...) را براساس نام خانوادگی مؤلف و ترتیب الفبایی تنظیم و در صورت چند زبانه بودن منابع ابتدا منابع فارسی و سپس غیر فارسی ذکر شوند.

مانند: **طلایی، حسن**

۱۳۸۵ عصر مفرغ ایران، تهران، نام ناشر.

Alizadeh، A.

2009 "Prehistoric mobile pastoralists in South-Central and Southwestern Iran" In *Nomads، Tribes & State in Ancient Near- East*، edited by Jeffrey Szuchman، pp. 129-145. Oriental Institute Seminars No. 5. Chicago: The Oriental Institute of The University of Chicago.

ـ در خود متن مقاله، هر جایی که احتیاج به ذکر منبع بود پرانتز باز کنید؛ ابتدا نام مؤلف، سپس سال انتشار منبع و بعد صفحه مورد نظر را بنویسید.

مانند: (طلایی، ۱۳۸۵:۱۱۴) و یا: (Alizadeh, 2009:135)

ـ در صورت استفاده از منابع اینترنتی، ذکر آدرس سایت و تاریخ استفاده از آن ضروری است.

۷. در صورت استفاده از عکس، طرح، نقشه، جدول، نمودار و... تمامی آنها دارای شماره، شرح و منبع باشند.

ـ علائم اختصاری:

ج: جلد	ص: صفحه
هـ‌ش: هجری شمسی	صص: صفحات
هـ‌ق: هجری قمری	ق.م: قبل از میلاد
متو: متولد	م: میلادی
فو: متوفا	ش: شماره
همان: منبع پیشین	د: دوره

همانجا: منبع پیشین؛ همان جلد و همان صفحه

مقالات خود را می‌توانید به عنوان سردبیر نشریّه و به نشانی «همدان، شهرک مدنی، بلوار پرفسور موسیوند، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، دانشکده‌ی علوم و تحقیقات، دفتر گروه باستان‌شناسی» ارسال فرمائید و یا به آدرس اینترنتی زیر ایمیل کنید.

ارتباط مستقیم با مجله: ایمیل: mvandaii@yahoo.com

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

۲۰۱۲ سالی پرفاجعه برای ایران شناسی ۵

معرفی نقوش گل‌نبشته‌های آغازایلامی ۱۱

خلیل‌الله بیگ‌محمدی، نسرین بیگ‌محمدی

معرفی، بررسی و مطالعه سنگ نگاره‌های تنگه بهرام چوبین شهرستان دره‌شهر، ایلام..... ۳۲

محسن زینی وند، دکتر رویا تاج بخش

بررسی نقوش جانوران مقدّس در هنر ساسانی..... ٤٥

الهام وثوق بابائی

قلعه تاق اسپهبد خورشید ٦٠

سامان توفیق

اردشیر پاپکان در خان تختی سلماس(KH T) ۸۵

میلاد وندائی

بررسی سنگ نگاره های نویافته چشمه ملک و دره دیوین همدان ۱۱۲

مسعود رشیدی نژاد

English Abstracts..... ۱۲۵

۲۰۱۲

سالی پرفاجعه برای ایران‌شناسی

سال ۲۰۱۲ را باید یکی از بدترین و پرفاجعه‌ترین سال‌ها برای مطالعات ایران‌شناسی دانست. هنوز نیمی از سال سپری نشده بود که با درگذشت سه ایران‌شناس بزرگ مواجه شدیم. در هشتم فوریه پروفسور ژاک دوشن‌گیمن از دنیا رفت، در هفتم مارس پروفسور گراردو نیولی فوت کرد، و در بیست و ششم مِی پروفسور آناهیت پریخانیان درگذشت. امّا این فجایع در نیمهٔ دوم این سال نیز ادامه یافت. در تاریخ دوازدهم اکتبر پروفسور ورنر زوندرمان فوت کرد و در واپسین روزهای این سال، پروفسور ژان پرو درگذشت. نوشتار حاضر که به یاد این پنج محقّق و ایران‌شناس بزرگ نگاشته شده، شرحی مختصر از احوال و فهرستی از اهمّ آثار ایشان را در خود جای داده است.

ژاک دوشِن‌گیمَن Jacques Duchesne-Guillemin (۲۱ آوریل ۱۹۱۰، لیژ – ۸ فوریهٔ ۲۰۱۲، لیژ) از ایران‌شناسان برجستهٔ بلژیکی بود. او تحصیلات خود را در دانشگاه کاتولیک لون آغاز کرد و سپس در دانشگاه سوربُن و مدرسهٔ مطالعات عالی پاریس به ادامهٔ تحصیل پرداخت. پس از فارغ‌التحصیلی در رشتهٔ زبان‌شناسی، تدریس در دانشگاه لیژ را آغاز کرد و در سال ۱۹۴۳ به درجهٔ استادی در رشتهٔ مطالعات زبان‌های هندوایرانی نائل شد. وی از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۵ در دانشگاه‌های لندن، کلمبیا، شیکاگو و لوس‌آنجلس به عنوان استاد مهمان به تدریس و تحقیق پرداخت. دوشن‌گیمن در سال ۱۹۷۴ از دانشگاه تهران دکتری افتخاری دریافت کرد. وی در سال ۱۹۸۰ بازنشسته شد و باقی عمر را در زادگاهش سپری کرد. زمینهٔ اصلی پژوهش‌های دوشن‌گیمن اوستا و آیین زردشت بود. از آثار برجستهٔ او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

Les composés de l’Avesta (Paris 1936)

ترکیب های اوستا (پاریس ۱۹۳۶؛ به زبان فرانسوی)

Zoroastre; étude critique avec une trad. commentée des Gâthâ (Paris 1948)

زردشت؛ مطالعهٔ انتقادی، ترجمه و تحشیهٔ گاهان (پاریس ۱۹۴۸؛ به زبان فرانسوی)

La religion de l'Iran ancien (Paris 1962)

دین ایران باستان (پاریس ۱۹۶۲؛ به زبان فرانسوی)

Le croissant fertile, la découverte de l'Asie antérieure (Paris 1963)

هلال پربار، کشف آسیای نزدیک(پاریس ۱۹۶۳؛ به زبان فرانسوی)

Symbols and Values in Zoroastrianism: Their Survival and Renewal (New York 1970)

نمادها و ارزش‌ها در زردشتی‌گری: بقا و احیای آنها (نیویورک ۱۹۷۰؛ به زبان انگلیسی)

The Western Response to Zoroaster (Oxford 1973)

واکنش غرب به زردشت (آکسفورد ۱۹۷۳؛ به زبان انگلیسی)

***

گِراردو نیولی Gherardo Gnoli (۶ دسامبر ۱۹۳۷، رُم – ۷ مارس ۲۰۱۲، کالی) یکی از ایران‌شناسان بزرگ ایتالیایی بود. وی از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۹۳ در دانشگاه خاورشناسی ناپل صاحب کرسی ایران‌شناسی بود و از سال ۱۹۹۳ تا سال ۲۰۰۸ در دانشگاه ساپِینزا در رم به تدریس تاریخ ادیان ایران و آسیای میانه می‌پرداخت. او همچنین سال‌ها ریاست مؤسّسهٔ ایتالیایی افریقا و شرق را عهده‌دار بود. تحقیقات نیولی عمدتاً بر ادیان و آیین‌های ایرانی متمرکز بود. کتب زیر از جملهٔ آثار اوست:

Le iscrizioni giudeo-persiane del Ġūr (Afghanistan) (Rome 1964)

کتیبه‌های فارسی- یهودی در غور (افغانستان) (رم ۱۹۶۴؛ به زبان ایتالیایی)

Ricerche storiche sul Sīstān antico (Rome 1967)

تحقیقات تاریخی دربارهٔ سیستان باستان (رم ۱۹۶۷؛ به زبان ایتالیایی)

Inventario delle iscrizioni sudarabiche (Rome 1993)

فهرستی از کتیبه‌های عربی جنوبی (رم ۱۹۹۳؛ به زبان ایتالیایی)

Zoroaster’s Time and Homeland (Naples 1980)

زمان و مکان زردشت (ناپل ۱۹۸۰؛ به زبان انگلیسی)

De Zoroastre à Mani: Quatre leçons au Collège de France (Paris 1985)

از زردشت تا مانی: چهار گفتار در کولژ دو فرانس (پاریس ۱۹۸۵؛ به زبان فرانسوی)

The Idea of Iran. An Essay on Its Origin (Rome 1989)

مفهوم ایران. جستاری بر ریشهٔ آن (رم ۱۹۸۹؛ به زبان انگلیسی)

Iran als religiöser Begriff im Mazdaismus (Opladen 1993)

ایران به مثابهٔ مفهومی دینی در آیین مزدایی (اُپلادِن ۱۹۹۳؛ به زبان آلمانی)

Zoroaster in History (New York 2000)

زردشت در تاریخ (نیویورک ۲۰۰۰؛ به زبان انگلیسی)

Il Manicheismo, 3 voll (2003-2006-2008)

مانویت، ۳ جلد (۲۰۰۳-۲۰۰۶-۲۰۰۸؛ به زبان ایتالیایی)

***

آناهیت پِریخانیان Анаит Г. Периханян (۲۴ آوریل ۱۹۲۸، مسکو – ۲۶ می ۲۰۱۲، سنت‌پترزبورگ) از ایران‌شناسان نامدار روسی بود. وی تحصیلاتش را در رشتهٔ تاریخ در دانشگاه دولتی ایروان آغاز کرد و در دانشگاه دولتی لنینگراد و موزهٔ دولتی اِرمیتاژ پی گرفت. پس از فراغت از تحصیل در سال ۱۹۵۶ به عنوان دستیار پژوهشی به مؤسّسهٔ خاورشناسی در مسکو پیوست. کمتر از سه سال بعد، به لنینگراد رفت و در بخش زبان‌شناسی شرقی در مؤسّسهٔ خاورشناسی آکادمی علوم شوروی به پژوهش مشغول شد. وی در سال ۱۹۹۸ بازنشسته شد. پریخانیان در زمینه‌های مختلفی به تحقیق می‌پرداخت. از آن جمله است مسائل حقوقی و اجتماعی در ایران دورهٔ ساسانی، روابط تاریخی و فرهنگی ایران و ارمنستان در دوران باستان و زبان‌های باستانی ایرانی و ارمنی. از آثار وی است:

Социально-экономическое значение храмовых объединений Малой Асии и Армении в IV в. до н.э.-III в. н.э. (Ленинград 1955)

اهمّیّت اجتماعی و اقتصادی اتّحاد مذهبی آسیای صغیر و ارمنستان از سدهٔ ۴ پ.م. تا سدهٔ ۳ م. (لنینگراد ۱۹۵۵؛ به زبان روسی)

Храмовые объединения Малой Асии и Армении в IV в. до н.э.-III в. н.э. (Москва 1959)

اتّحاد مذهبی آسیای صغیر و ارمنستان از سدهٔ ۴ پ.م. تا سدهٔ ۳ م. (مسکو ۱۹۵۹؛ به زبان روسی)

Сасанидский Судебник. Книга тысячи судебних решений. Mātakdān ī hazār dātastān (Ереван 1973)

قانون‌نامهٔ ساسانی: مادیکان هزار دادستان (ایروان ۱۹۷۳؛ به زبان روسی)

Общество и право Ирана в Парфянский и Сасанидский периоды (Москва 1983)

جامعه و حقوق ایران در دوره‌های پارتی و ساسانی (مسکو ۱۹۸۳؛ به زبان روسی)

Материалы к этимологическому словарю древнеармянского языка (Ереван 1993)

ملزومات واژه‌نامهٔ ریشه‌شناختی زبان ارمنی باستان (ایروان ۱۹۹۳؛ به زبان روسی)

The Book of a Thousand Jadgements: A Sasanian Law-Book (Costa-Mesa 1997)

مادیکان هزار دادستان: یک قانون‌نامهٔ ساسانی (کاستا- مِزا ۱۹۹۷؛ به زبان انگلیسی [ترجمه‌شده از روسی])

وِرنِر زوندِرمان Werner Sundermann (۲۲ دسامبر ۱۹۳۵، تاله – ۱۲ اکتبر ۲۰۱۲، برلین) از بزرگترین ایران‌شناسان آلمانی بود. وی تحصیلاتش را در رشتهٔ ایران‌شناسی به سال ۱۹۶۳ در دانشگاه هُمبُلد برلین زیر نظر اساتیدی همچون هاینریش یونکر و بزرگ علوی به پایان برد. پس از چند سال فعّالیت در همان دانشگاه، در سال ۱۹۷۰ وارد گروه پژوهشی متون تورفان در آکادمی علوم آلمان شد(بعداً: آکادمی علوم برلین-براندنبورگ) و به پی‌گیری پژوهش‌هایی پرداخت که از زمان جنگ جهانی دوم متوقّف مانده بود. بدین‌ترتیب، اقدام به انتشار متون مانوی مشکوفه از کاوش‌های تورفان در آسیای مرکزی، که در برلین نگهداری می‌شدند، کرد. در حقیقت، چاپ این متون مهم‌ترین دستاورد علمی زوندرمان محسوب می‌شود که تا پایان عمرش ادامه داشت، به طوری که انتشار تازه‌ترینِ آنها پیش از درگذشت او میسّر نشد. پس از یکپارچه‌شدنِ آلمان، زوندرمان فعّالیت‌های علمی خود را در بخش علوم انسانی آکادمی علوم برلین- براندِنبورگ ادامه داد. او از اوایل دههٔ ۱۹۹۰، در دانشگاه هُمبُلد و سپس در دانشگاه آزاد برلین به سمت استادی ایران‌شناسی برگزیده شد. وی در سال ۱۹۹۴ از دانشگاه بولونیا دکتری افتخاری دریافت کرد. چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، تمرکز عمدهٔ زوندرمان در زمینهٔ متون فارسی میانه و پارتی مانوی بود. از جملهٔ آثار اوست:

Mittelpersische und parthische kosmogonische und Parabeltexte der Manichäer mit einigen Bemerkungen zu Motiven der Parabeltexte von Friedmar Geissler [SGKAO 8, BTT IV] (Berlin 1973)

متون کیهان‌شناختی و هندسی فارسی میانه و پارتی مانوی به همراه جستارهایی دربارهٔ متون هندسی از فریدمار گایسلِر (برلین ۱۹۷۳؛ به زبان آلمانی)

Mitteliranische manichäische Texte kirchengeschichtlichen Inhalts mit einem Appendix von Nicholas Sims-Williams [BTT XI] (Berlin 1981)

متون ایرانی میانهٔ مانوی [با موضوعِ] فهرستوارهٔ تاریخ مذهبی با ضمیمه‌ای از نیکلاس سیمز- ویلیامز(برلین ۱۹۸۱؛ به زبان آلمانی)

Ein manichäisch-soghdisches Parabelbuch, mit einem Anhang von Friedmar Geissler über Erzählmotive in der Geschichte von den zwei Schlangen [BTT XV] (Berlin 1985)

یک متن هندسی مانوی- سغدی با پیوستی از فریدمار گایسلر دربارهٔ جنبه‌های داستانی در تاریخ دو مار(برلین ۱۹۸۵؛ به زبان آلمانی)

The Manichaean Hymn Cycles Huyadagmān and Angad rōšnān in Parthian and Sogdian. Photo Edition. Transcription and translation of hitherto unpublished texts, with critical remarks [Corpus Inscriptionum Iranicarum. Suppl. Series II] (London 1990)

مجموعهٔ سرودهای مانویِ هُویَدَگمان و اَنگَد روشنان به پارتی و سغدی. چاپ عکسی. حرف‌نویسی و برگردان متونِ تاکنون‌منتشرنشده، به همراه یادداشت‌های انتقادی (لندن ۱۹۹۰؛ به زبان انگلیسی)

Der Sermon von der Seele: Ein Literaturwerk des östlichen Manichäismus (Opladen 1991)

اندرز روان: یک اثر ادبی از مانویت شرقی. ویرایش نسخهٔ پارتی و سغدی(اُپلادن ۱۹۹۱؛ به زبان آلمانی)

Der Sermon vom Licht-Nous: Eine Lehrschrift des östlichen Manichäismus. Edition der parthischen und soghdischen Version [BTT XVII] (Berlin 1992)

اندرز خرد روشن: یک نوشتهٔ تعلیمی از مانویت شرقی ... (برلین ۱۹۹۲؛ به زبان آلمانی)

Iranian Manichaean Turfan texts in early publications (1904–1934). Photo Edition [Corpus Inscriptionum Iranicarum. Suppl. Series III] (London 1996)

متون ایرانی مانوی تورفان در چاپ‌های نخستین (۱۹۰۴-۱۹۳۴). چاپ عکسی (لندن ۱۹۹۶؛ به زبان انگلیسی)

(With K. Kudara & Y. Yoshida), Iranian Fragments from the Ōtani Collection. Iranian Fragments Unearthed in Central Asia by Ōtani Mission and kept at the Library of Ryūkoku University, 2 Vols. [Facsimile Series of Rare Texts in the Library of Ryūkoku University 17] (Kyoto 1997)

(با همکاری ک. کودارا و ی. یوشیدا)، قطعاتی ایرانی از مجموعهٔ اوتَنی ... ، ۲ جلد (کیوتو ۱۹۹۷؛ به زبان انگلیسی)

Der Sermon von der Seele: Eine Lehrschrift des östlichen Manichäismus. Edition der parthischen und soghdischen Version mit einem Anhang von Peter Zieme: Die türkischen Fragmente des „Sermons von der Seele“ [BTT XIX] (Turnhout 1997)

اندرز روان: یک نوشتهٔ تعلیمی از مانویت شرقی. ویرایش نسخهٔ پارتی و سغدی به همراه ضمیمه‌ای از پتر تسیمه: قطعات ترکی «اندرز روان» (تورنهوت ۱۹۹۷؛ به زبان آلمانی)

***

ژان پِرو Jean J. F. Perrot (۱۰ ژوئن ۱۹۲۰، لاندرِس – ۲۴ دسامبر ۲۰۱۲ پاریس) از باستان‌شناسان نامدار فرانسوی بود. تحصیلاتش را در مدرسهٔ لوور و مدرسهٔ فرانسوی باستان‌شناسی اورشلیم به پایان برد. او در محوطه‌های متعدّدی در ایران، آسیای صغیر و حاشیهٔ شرقی دریای مدیترانه کاوش کرد. در ایران، پس از بازنشستگی رومن گیرشمن در سال ۱۹۶۸، پرو ریاست هیئت باستان‌شناسی فرانسه در ایران را عهده‌دار شد و کاوش‌هایی را در شوش و جعفرآباد سرپرستی کرد. وی از سال ۱۹۴۶، در مرکز ملّی تحقیقات علمی فرانسه، مدیر پژوهش بود و از دیگر فعالیّت‌هایش تأسیس نخستین شعبهٔ خارجی این مرکز، با عنوان مرکز تحقیقات فرانسه در اورشلیم به سال ۱۹۵۲ است. تخصّص اصلی وی باستان‌شناسی پیش از تاریخ متأخّر در خاورنزدیک و خاور میانه بود. از جمله آثار اوست:

(With M. Avi-Yonah), Syria-Palestine I: From the Origin to the Bronze Age (Geneva 1979)

(با همکاری م. آوی- یُناه)، سوریه- فلسطین ۱: از آغاز تا عصر مفرغ (ژنو ۱۹۷۹؛ به زبان انگلیسی)

(With A. Kempinski and M. Avi-Yonah), Syria-Palestine II: From the Middle Bronze Age to the End of the Classical World (Geneva 1979)
(با همکاری آ. کِمپینسکی و م. آوی- یُناه)، سوریه- فلسطین ۲: از عصر مفرغ میانی تا پایان دورهٔ کلاسیک (ژنو ۱۹۷۹؛ به زبان انگلیسی)
Et ils sortirent du paradis… : carnets d'un archéologue en Orient (1945-1995) (Paris 1997)
و آنها از بهشت بیرون آمده‌اند...: یادداشت‌های یک باستان‌شناس در شرق (۱۹۴۵-۱۹۹۵) (پاریس ۱۹۹۷؛ به زبان فرانسوی)
(dir.), Le palais de Darius à Suse : Une résidence royale sur la route de Persépolis à Babylone (Paris 2010)
(زیر نظر)، کاخ داریوش در شوش: یک اقامتگاه سلطنتی در مسیر تخت‌جمشید به بابل (پاریس ۲۰۱۰؛ به زبان فرانسوی)

احسان شواربی

دانشجوی باستان‌شناسی دانشگاه تهران

معرفی نقوش گِل‌نبشته‌های آغازایلامی

خلیل‌الله بیک‌محمدی*

(کارشناس ارشد باستان شناسی)

نسرین بیک‌محمدی

(کارشناس باستان شناسی)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۵ * تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۸)

(از ص ۱۱ تا ۳۱)

چکیده

از جمله یافته‌های برخی از محوطه‌های اواخر هزاره چهارم پ.م ایران می‌توان، به گل‌نبشته‌هایی اشاره کرد که پرده از واقعیت‌های دوران آغاز نگارش با تمرکز بر پیدایش سیستم‌های مدیریتی و اداری در جنوب‌غرب، غرب، فلات‌مرکزی و جنوب‌شرق ایران بر می‌دارند. بررسی سیستم پیچیده اداری آغازایلامی که در قالب استفاده از فن‌آوری گل‌نبشته‌های شمارشی برای ثبت و ضبط و با استفاده از مهرهای استوانه‌ای برای ایجاد نقش برروی آن تعریف شده است. آغازایلامی واژه‌ای است برای سیستم نوشتاری که در دشت شوشان و سرزمین‌های مرتفع غرب ایران و شرق بین‌النهرین بین ۳۱۰۰ تا ۲۹۰۰ پ.م پدیدار گشته و سیر تحول آغاز ایلامی اهمیت و جایگاه تجارت فرامنطقه‌ای در دوره‌ی شکل‌گیری جوامع پیچیده در ایران بوده است.

گل‌نبشته‌ها، از مهم‌ترین یافته‌های دوران آغازایلامی است که اولین نمونه‌های نگارش، همراه با تصاویری زیبا برروی آن‌ها نقش بسته‌اند. نقش‌مایه‌های این صفحه‌های گلی شامل: نقوش هندسی، گیاهی، انسانی، حیوانی و اسطوره‌ای با موضوعات مختلف شکار، کار روزانه، موضوعات آیینی- اسطوره‌ای که اندیشه نگارگران دوران آغاز نگارش را به‌نمایش می‌گذارند. اما بحث این پژوهش در شیوه، سبک و اسلوب ساختار نقش‌مایه‌ها در مبادی زیبایی شناختی، مبانی بصری و آرایش نقوش گل‌نبشته‌ها قرار گرفته است. گل‌نبشته‌های آغازایلامی برخلاف گل‌نبشته‌های اوروکی که معمولاً پشت و روی آن‌ها به نقش آراسته هستند، نقش بیش از یک اثر مهر بر آن‌ها دیده نمی‌شود، یا به ندرت بر روی کل سطح گل‌نبشته‌ها کشیده شده و فضای نوشتاری بیش از تصویر، خودنمایی می‌کند. در ادامه دستاورد بررسی موتیف‌های گوناگون گل‌نبشته‌های با روش مطالعات کتابخانه‌ای خواهد آمد.

کلید واژه‌ها: آغازایلامی، گِل‌نبشته، نقوش، ساختار اداری.

*. Email: khalil_bm@yahoo.com

پدیده آغاز ایلامی

نام‌گذاری دوره‌های فرهنگی دشت شوشان، اصولاً بر مبنای تغییرات سفالینه‌ها یا شیوه‌های معماری بوده که تقسیمات گاهنگاری نسبی را برای محوطه‌های مختلف پیش از تاریخ فراهم ساخته است، اما دوره فرهنگی جدیدی نیز بعد از فرهنگ‌های اوروک در ایران وجود دارد که به روشنی می‌توان گفت مبنای مادی آن، مواد فرهنگی مربوط به سیستم‌های مدیریت اداری تشکیل داده است(سرداری، ۱۳۸۳: ۱۷). این دوره به گفته ونسان شایل (Scheil,1905:94)، دوره" آغازایلامی" و به باور پاتس و دایسون (Potts,1999:81 & Dyson,1983:33) متون "شوش III" نامیده می‌شود. در سال ۱۹۰۲ "ژاک دمورگان" با کشف اولین، دو گل‌نبشته آغازایلامی از شوش در کنار سایر یافته‌های مدیریتی و با نگاهی بر تحولات بین‌النهرین از این نقطه به‌عنوان مرکز ایالت آغازایلامی یاد کرده است(Amiet,1968:43). بسیاری از باستان‌شناسان با پافشاری بر مرکزیت شوش، توسعه و گسترش فرهنگ آغازایلامی در بخش وسیعی از نجد ایران را متأثر از فرهنگ اوروک می‌دانند(Alden,1982:13).

گفتیم که آغازایلامی واژه‌ای است برای سیستم نوشتاری که در دشت شوشان و سرزمین‌های مرتفع غرب ایران و شرق بین‌النهرین بین ۳۱۰۰ تا ۲۹۰۰ پ.م پدیدار گشت (Wright & Johnson,1975:6) دوره‌ای که با جمدت نصر/ اوروک III، سراسر سلسله‌های عتیق I در بین‌النهرین برابر است(Ameit,1979:11). این گستردگی را در سطوح ۱۴b–۱۶ در آکروپل در شوش (Le Brun,1971:122)، تپه‌یحیی IVc (Lamberg Karlovsky,1971:17)، سیلک IV2 - (Ghirshman,1938: 54)، تپه ملیان دوره بانش جدید(Nicholas,1990:88)، ازبکی(مجیدزاده، ۱۳۷۸: ۲۳)، شهر سوخته I(Tosi,1984:123) می‌توان شاهد بود.

این دوره همان دوره "افق آغازایلامی" (Abdi,2003:150)، با یک سیستم نگارشی، هنر مهرسازی و دیگر داده‌های ساختار مدیریتی پیچیده‌ی، بدون خاستگاه بین‌النهرینی است(Pittman,1997:135). به گفته "پیرآمیه"؛ قرارگیری فلات مرکزی ایران به‌عنوان شاهراه تجاری با تمدن‌های آسیای میانه و دسترسی به منابع بسیار شمال افغانستان پیشرفت دوچندان این پیشه را به‌دنبال دارد که وی از آن با عنوان "عصر تجارت" یاد می‌کند. اوج این دوره از نگاه آمیه اوایل هزاره سوم است که سرتاسر فلات ایران را دربر می‌گیرد. از این رو پیشرفت تعاملات تجاری در ایران هم‌زمان با پدیده "آغازایلامی" است. دوره آغازایلامی فرهنگی در قالب سیستم نوشتاری و بوروکراسی پیچیده اداری است که در دشت شوشان و سرزمین‌های بلند غرب ایران و شرق بین‌النهرین (۳۱۰۰ تا ۲۹۰۰ پ.م)، رخ نموده است(Wright & Johnson,1975:269). "آلدن" نیز به نوبه خود، دوره آغازایلامی را یک پدیده فرهنگی گسترده در سراسر سرزمین ایران می داند که از ۳۳۰۰ پ.م تا ۲۸۰۰ پ.م ادامه می‌یابد (Alden,1982:613). دوره آغازایلامی در ایران جدای از تحولات سیستم اداری و پیدایش نگارش در بین‌النهرین بوده است و هر دو سیستم نگارش آغازایلامی و آغازمیخی از یک نیای مشترک برخاسته اند(Damerov & Englund,1990:116).

پیدایش سیستم نگارشی در ایران دارای ابهامات بسیاری بوده و شاید در ۳۳۰۰ پ.م جدای از دگردیسی سیستم اداری و پیدایش نگارش در بین‌النهرین آغاز شده و در ۳۰۰۰ پ.م به پایان رسیده است (Englund, 2005:7). پژوهش های اخیر گویای این است که حکومت آغازایلامی، حکومتی خان‌سالاری بوده و این مردم براساس داده‌های تپه‌سفالین اقوامی کوچ‌رو، با مرکزیت مکانی تل ملیان در جنوب شرق ایران بوده‌اند (حصاری و یوسفی‌زشک، آبان ۱۳۸۹: نشست نظریه پردازی، دانشگاه آزاد ورامین-پیشوا). بیشتر تعاریف بالا از پدیده آغازایلامی، به ساختار تشکیلات اداری خلاصه شده و آنچه به روند اقتصاد معیشتی، ساختار اجتماعی و سیاسی، چگونگی توسعه فناوری استاندارد در نجد ایران می پردازد، به بحث گذاشته نشده است (یوسفی‌زُشک، ۱۳۸۹: ۳۷). از دستاوردهای اصلی دوره آغازایلامی باید؛ ظروف لبه‌واریخته، سفال‌های لوله ناودانی، سفال‌های کف‌نخ‌بر، سفال‌های چندرنگ، سفال‌های دسته‌دماغی، سینی‌های بادامی شکل(سینی اوروکی) و اصلی‌ترین آن‌ها، گل‌نبشته‌ها و مهرهای استوانه‌ای را نام برد. در این باره پژوهش‌هایی با عناوین "فن‌مدیریت اداری و شکل‌گیری جوامع پیچیده در جنوب‌غرب ایران در هزاره چهارم ق.م" (سرداری، ۱۳۸۴) و "پیدایش نهادهای پیش‌حکومتی در فلات‌مرکزی ایران، خان‌سالارهای آغازایلامی در تپه‌سفالین-پیشوا" (یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹) بر اساس کاوش‌های روش‌مند "مرتضی حصاری"(۱۳۸۳ تا ۱۳۸۹) در تپه‌سفالین، افق جدیدی پیرامون ساختار مدیریتی آغازایلامی پیش روی دوستاران فرهنگ ایران می‌گذارد.

محوطه های آغاز ایلامی

شوش

با آغاز لایهٔ ۱۶ شوش، آکروپل I و پیدایش نخستین گل‌نبشته‌های آغازایلامی، شاهد گذر از گل‌نبشته‌های اقتصادی به شمارشی- معنی‌نگار در کنار تحول سفالی هستیم. در این لایه فرم و آرایشی نو جایگزین سفالینه‌های سبک اوروک جدید در لایه‌ی ۱۷ می‌شود که تا لایه ۱۴b اکروپل I، به‌صورتی پیوسته ادامه می‌یابد(Carter,1980:182 & Dittmann,1986a:173-75; 1986b:347 & Le Brun,1971:21). گل‌نبشته‌های ظریف و مستطیلی شکل لایهٔ ۱۶، با پیدایش نشانه‌های معنانگار و اعداد هم‌زمان است. بر روی برخی از این یافته‌ها، اثر مهرهایی با نقوش گوناگون یافت می‌شود. به‌نظر می‌رسد سبک نگارشی آغازایلامی به موازات خط آغازمیخی از ۳۱۰۰ پ.م به بعد تا اوایل هزارهٔ سوم پ.م، بکار می‌رفته است. آثار دوره آغازایلامی متأخر نیز در لایه‌های ۱۸-۱۲ در قسمت شهر شاهی I به‌دست آمده است. در این قسمت، آثار لایه ۱۸ بر روی خاک بکر قرار دارد که خود نشان دهنده توسعه مکانی استقرار آغازایلامی در دوره متاخر آن می‌باشد (Carter,1984:8).

تل گسر

تل گسر از دیگر محوطه های معرف فرهنگ آغازایلامی است، در لایه ۳۸ گمانه عمودی این محوطه، آثار استقراری دوره آغازایلامی در قالب بقایای یک بنای بزرگ خشتی به‌دست آمده است که قابل مقایسه با آثار لایه‌های ۳۶-۲۷ گمانه پلکانی می‌باشد. این آثار شامل: سفال‌های لوله ناودانی، سفال‌های کف نخ بر و سفال‌های لبه‌واریخته و یک گل‌نبشته آغازایلامی و دو مهر

به سبک جمدت‌نصر می‌باشد(Carter,1984:33). تل گسر تنها محوطه‌ای است که لایه‌های آغازایلامی آن بدون وقفه برروی لایه‌های اوروک جدید قرار گرفته است، با این همه به‌دلیل شیوه کاوش برقراری ارتباط لایه‌نگاری میان آن‌ها امکان پذیر نیست (Carter,1987:11).

تل‌ملیان

بر خلاف باور رایج پیرامون مرکزیت شوش در دوره آغازایلامی، برخی از باستان‌شناسان از تل‌ملیان به‌عنوان مرکز اصلی آغازایلامی یاد می‌کنند. استقرار آغازایلامی در تل‌ملیان ابتدا به ساکن در دوره "بانش" میانه پایه‌ریزی شد(Alden,1979:86)، و تغییر الگوی اقتصاد معیشتی از یک‌جانشینی به کوچ‌نشینی مصادف است با دوره لپویی و بانش قدیم(Summner,1986:23). تل‌ملیان از پنج برجستگی اصلی تشکیل شده و وسعتی بالغ بر ۵۰ هکتار را در دوره آغازایلامی به خود اختصاص می‌دهد و بزرگ‌ترین محوطه آغازایلامی شناخته شده در ایران می‌باشد (Summner,1972:66).

بهترین اطلاعات پیرامون تشکیلات اداری دوره آغازایلامی از فاز III این تپه به‌دست آمده است که شامل: گل‌نبشته‌های آغازایلامی و اثر مهرهای این دوره می‌باشد. این آثار کاملاً قابل مقایسه با دست آوردهای مدیریتی شوش اکروپل I، لایه‌های 15-14b است. ساختمان دوره II با وسعت بیشتری برروی بقایای این دوره ساخته شده است و مانند فاز پیش، دربردارنده گل‌نبشته‌های آغازایلامی و اثر مهر است. سفال‌های لبه‌واریخته، سینی‌های بانشی، سفال‌های دسته‌دماغی نمونه‌های استانداردی هستند که همانند یافته های شوش است.

تپه‌یحیی

این تپه معرف چندین دوره استقراری است که در این میان لایه IVC آن از برای فرهنگ آغازایلامی است. در این دوره معماری عظیم و متفاوتی نسبت به لایه‌های IVA و IVB (با تسطیح معماری این دوره‌ها)، ایجاد شده است. با پدیدار شدن فرهنگ آغازایلامی در تپه‌یحیی، سنت ساخت سفال‌های منقوش دوره VA محو شده و سفال‌های خشن نخودی رنگ دوره آغاز ایلامی جایگزین آن‌ها می‌شود(Lamberg-Karlovsky & Tosi,1973:83). تپه‌یحیی به‌عنوان مرکزی تخصصی تولید ظروف سنگ صابونی در دوره آغازایلامی شناخته می‌شود(Kohl;1975). "پاتس" در سال ۲۰۰۱ با نقد نظریات رایج پیرامون خاستگاه غیر بومی ساختمان عظیم تشکیلات آغازایلامی در تپه‌یحیی، معتقد است: ساخت این ساختمان ریشه در تحولات دوره‌های IVB دارد. از دوره IVC، نیز پدیده‌های مدیریتی آغازایلامی هم‌چون، گل‌نبشته و اثر مهر و مهرهای این دوره به‌دست آمده است(Lamberg-Karlovsky,2001:7 & Potts et al,2001:6 & Englund & Demarov;1998:43).

شهرسوخته

شهر سوخته شرقی‌ترین استقرار با شواهد حضور فرهنگ آغازایلامی در شرق ایران می‌باشد (Lamberg-Karlovsky & Tosi, 1973: 24 & Tosi, 1983: 33). شهرسوخته با دارا بودن شواهد حضور فرهنگ آغازایلامی، پیوندهای فرهنگی با

ترکمنستان و فرهنگ‌های آسیای مرکزی را نشان می‌دهد. از شهرسوخته یک عدد گل‌نبشته آغازایلامی، اثر مهر و مهرهای استوانه‌ای سبک آغاز ایلامی به‌دست آمده است(Tosi, 1984: 8). شهرسوخته در طی اواخر هزاره چهارم و اوایل هزاره سوم در حاشیه رودخانه با توسعه مراکز صنعتی در راستای نیازهای صنعتی جوامع پیچیده جنوب‌غرب و جنوب‌بین‌النهرین بنهایت رشد دست می‌یابد (Potts et al,2001:7).

تپه‌سیلک

سیلک از دیگر محوطه‌های معرف دوره آغاز ایلامی در فلات مرکزی ایران است. لایه‌های فرهنگی دوره سیلک III7 بوسیله لایه قطوری از خاکستر حاصل از یک آتش سوزی بزرگ پوشانده شده است. نهشته‌های شکل گرفته و همچنین بناهای ساخته شده بر روی لایه‌های سیلک III7 متعلق به دوره آغازایلامی است که هویت فرهنگی کاملاً متفاوتی نسبت به دوره قبل داشته و این لایه ها ارتباط سیلک را با استقرارهای آغازایلامی جنوب‌غرب ایران را مشخص می‌کنند(Amiet,1986:23). نکته مهم حضور یک مرحله انتقالی از سیلک III به سیلک IV است که با سفال قرمز رنگ ساده در لایه‌های III و IV و آثار بدست آمده در گورهای این دوره تایید شده است (Ghrishman,1938:60,Fig 9,Tomb 2). افزون بر این تشکیلات اداری و مدیریتی آغازایلامی شامل: گل‌نبشته‌های آغازایلامی همراه مهرهای استوانه‌ای و اثر مهرها، نشان سردرآوردن فرهنگی متمایز از فراز و نشیب های بومی منطقه است. گل‌نبشته‌های آغازایلامی سیلک، دارای لهجه بومی فلات مرکزی آغازایلامی است که تحولات آن جدای از بستر اصلیش در جنوب‌غرب ایران دنبال شده است(یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۹۳).

تپه‌قلی‌درویش

نشانه های دوره آغاز نگارش را می توان در لایه‌های فرهنگی وسیعی از این تپه جستجو کرد(سرلک، ۱۳۸۹). تشکیلات اداری و مدیریتی آغازایلامی در قلی‌درویش نیز همانند محوطه‌های پیش، دارای گل‌نبشته‌های آغازایلامی همراه با مهرهای استوانه‌ای و اثر مهرهای آغازایلامی است که دلیل بر حضور فرهنگی متمایز از تحولات بومی منطقه است. آثار شاخص این دوره در قلی‌درویش شامل: سفال‌های لوله ناودانی، سفال‌های کف نخ‌بر و سفال‌های لبه‌واریخته و ۲ گل‌نبشته آغازایلامی و تعدادی اثر مهر به سبک جمدت‌نصر می‌باشد(یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۹۴-۸۸).

تپه‌سفالین

در شمال‌شرقی شهر پیشوا واقع در شهرستان ورامین، محوطه‌ای باستانی تپه‌سفالین به وسعت حدود ۲۵ هکتار وجود دارد. از نظر زمین‌شناسی، محوطه باستانی سفالین در اصل برروی بخشی از تپه‌های طبیعی منطقه قرار گرفته و آثاری از لایه‌های دوره هولوسن پیشین را در خود دارد. تاریخ اولین استقرارها به‌دلیل وسعت زیاد آن نامشخص است، اما قدیمی‌ترین مواد فرهنگی شناخته شده از این محوطه از نوع- سفال‌های لبه‌واریخته از نوع اوروک جدید و گل‌نبشته‌های اوروک IVa از ترانشه Z در فصل اول کاوش می‌باشد(حصاری و دیگران؛ ۱۳۸۶). در طی فصول کاوش این تپه، تعداد بسیار زیادی اثرمهر، مهراستوانه‌ای، کالانشان و

گل‌نبشته‌های آغازایلامی یافت شده است. بیشتر یافته‌های تپه‌سفالین با فن مدیریت‌اداری در ارتباط است. این یافته‌های شباهت بسیاری با نمونه‌های جنوب‌غرب ایران از این دوره دارند(یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۶).

گل‌نبشته‌های آغازایلامی همزمان با دوره جمدت‌نصر در بین‌النهرین از محوطه های؛ ۱.اور؛ با ۳۷۳ گل‌نبشته، ۲.اوروک؛ جمعاً ۳۹۰۰ قطعه کامل و شکسته، ۳.اوقیر؛ با ۴ گل‌نبشته، ۴.جمدت‌نصر؛ با ۲۴۰ قطعه، ۵.دیاله؛ با ۳ گل‌نبشته که مجموعاً ۴۵۰۰ قطعه گل‌نبشته، به‌دست آمده است و گام‌های آغازین پیشرفت خط در بین‌النهرین محسوب می‌گردند(Nissen,2001:317).

گل‌نبشته

گل‌نبشته، تکّه گلی است؛ پهن شده که توسط دست به آن شکل داده‌اند. معمولاً لبه‌های گل‌نبشته‌ها ساییده و هموار شده‌اند و تنها در تعداد کمی از آن‌ها ناهمواری دیده می شود. تاکنون نوع سنگی اینگونه گل‌نبشته‌ها به‌دست نیامده است و تنها نوع گچی آن در معبد اوروک موجود است (Jordan,1932:29). این نمونه‌های گلی با حرارت کم پخته شده و یا هیچگاه پخته نشده‌اند، از اینرو هنگام بازیافت، بایستی آن‌ها را استحکام بخشید. گل‌نبشته‌ها معمولاً در اندازه‌های ۴ × ۵ سانتی‌متر و پهنای ۲ سانتی‌متر ساخته می‌شده‌اند تا به راحتی دردست بیایند. گل‌نبشته‌ها فرم خاصی نداشتند، تعدادی از آن‌ها بیضوی، گرد، مربع یا مستطیل‌اند. لبه‌ی گل‌نبشته‌ها کمی نازک بوده که منجر به پهنی یا محدّب شدن آنها شده و فضای بیشتری را برای نگارش فراهم ساخته است. بیشتر گل‌نبشته‌ها از نیم‌رخ محدب برخوردارند، ولی گونه‌های صاف آن نیز یافت شده است. نُه عدد از گل‌نبشته‌های تپه سیلک به عمد سوراخ شده بودند که به باور گیرشمن صورت حساب کالا بوده‌اند. از گودین نمونه‌هایی یافت شده که حاشیه‌دار بوده و گویا با فشار وسیله‌ای به اطراف گل‌نبشته این حاشیه را ایجاد کرده بودند، در یک نمونه، خطی افقی، نشانه‌ها را از هم جدا کرده است. بیشتر این یافته ها معمولاً با مُهر استوانه‌ای در اطراف نشانه‌ها منقوش شده‌اند. نشانه‌های کنده شده احتمالاً با قلمی چوبی یا فلزی و انتهای پهن، کنده شده‌اند که البته در گل‌نبشته‌های نوع اقتصادی، انتهای آن‌ها پهن‌تر شده است(سرداری، ۱۳۸۴: ۳۵).

در ایران، از شوش؛ حدود ۹۰ گل‌نبشته‌ی اولیه یا شمارشی، از چغامیش؛ ۵ گل‌نبشته، تل‌قضیر؛ یک گل‌نبشته، سیلک؛ ۱۴ گل‌نبشته، گودین؛ ۴۲ گل‌نبشته، تل‌ملیان؛ ۴ گل‌نبشته و تپه‌سفالین؛ که تعداد آن اعلام نگردیده، به‌دست آمده است(شوش و چغامیش، راه دسترسی به دریای آزاد و خلیج فارس بوده‌اند). تل‌قضیر در دشت رامهرمز، سیلک در مسیر زاگرس و شرق ایران، گودین برسر راه سیلک و شرق، که گویا مانند سیلک مرکز خرید و فروش محصولات شوش- بین‌النهرین بوده و ملیان که میانه راه جنوبی‌شرقی به غرب است، تماما در مسیر راه‌های اصلی شرق به بین‌النهرین و دشت دیاله قرار دارند.

گل‌نبشته‌های پیشرفته یا اقتصادی در ایران از شوش؛ حدود ۱۴۵۰ گل‌نبشته، سیلک؛ ۵ گل‌نبشته، گودین؛ یک گل‌نبشته، ملیان؛ ۳۲ گل‌نبشته، یحیی؛ ۲۶ گل‌نبشته، شهر سوخته؛ یک گل‌نبشته، تپه حصار؛ یک گل‌نبشته، تپه ازبکی؛ یک گل‌نبشته، سگزآباد؛ ۶۰ گل‌نبشته و در تپه‌سفالین[1] که به لحاظ تعداد گل‌نبشته در رتبه دوم بعد از شوش قرار دارد(تعداد این دسته نیز از سوی حصاری اعلام

۱. گفتنی است که رمزگشایی خطوط آغازایلامی توسط یاکوپ‌دال(Dahl, J.L; 2005a-2005b) صورت گرفته است و متون این دوره از تپه سفالی به تلاش یوسفی‌زشک (۱۳۸۵ تا ۱۳۸۹) ترجمه شده‌اند.

نگردیده است). در شهداد در لبه‌ی یک ظرف نمونه‌ای از خط پیشرفته‌تر آغازایلامی یافت شده و در جیرفت نیز نمونه‌ای از این‌گونه خط به‌دست آمده است. به‌جز از تل‌قضیر و چغامیش از تمامی محوطه‌هایی که از آن‌ها گل‌نبشته‌ی شمارشی به‌دست آمده، نوع اقتصادی نیز یافت شده است و احتمال دارد وسعت کم حفاری در تل قضیر باعث فقدان نوع اقتصادی این گل‌نبشته‌ها باشد. در مرکز و جنوب شرق ایران شاهد پیشرفت محوطه هایی هستیم که گل‌نبشته‌های اقتصادی از آن‌ها به‌دست آمده. این داده‌ها هم‌چنین مسیر کاروان‌های تجاری را نشان می‌دهد(یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۲۲۳-۲۲۵).

نقوش به‌کار رفته بر روی گل‌نبشته‌های آغازایلامی

بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که تصویرنگاری و شمایل‌شناسی اثرمهرها بر گل‌نبشته‌ها هیچ ارتباطی با فعالیت اداری ندارد(Goff,1963:60). باستان‌شناسانی هستند که اعتقاد دارند در فرآیند اداری، تصویرنگاری صرفاً برای تشخیص و تعیین اشخاص یا موسسات مسؤول به‌کار می‌رود(Rothman,1994:55 & Charvat,1994:13). البته پیتمن تصویرنگاری را به‌عنوان بخشی از فرآیند مدیریت اداری در دوره پیش از نگارش می‌دانند و می‌گویند تصویر نقش شده برروی یک ابزار اداری می‌توانسته با شماری از روش‌های مختلف در بافت اداری، معنادار باشند(Pitttman,1994 -1997:9). یک تصویر می‌تواند بر یک شماری از انواع مختلف، کارکرد اقتصادی جامعه که در بافت‌های متنوع، خوب مورد تحلیل قرار گیرد و معانی زیادی را برساند که این معانی و خاستگاه آن در استفاده از نمادها پیامد تکامل فرهنگی طولانی مدت است. آشکارترین بازتاب آن در مدارک باستان‌شناسی "پیچیدگی فزآینده نمادین" است که در بافت‌های اداری به‌کار رفته است(Pittman,1997:134). در طول دوره آغاز نگارش است که نقوش روایی در شماری از گل‌نبشته‌ها با پیچیدگی فراوان ظاهر می‌شود. از دیدگاه سبک شناختی می توان، چشمه ای از همانندی آرایه های نمادین را در جوامع صاحب مهر بیان کرد. از همان آغاز این ویژگی در یک "سیستم ایدئولوژی مشترک"[1] نمود یافت که برای اولین‌بار پیوند میان نخبگان خان‌سالارهای مستقل در دوره پیش از تاریخ را فراهم ساخت. در واقع این سیستم نمادین پیوند میان مناطق مختلف در بین‌النهرین را که در هنر مهرسازی بازتاب یافته را توصیف می‌کند (Pittman,2001:406)، و با فن‌مدیریت خان‌سالارهای حکومتی آغازایلامی گره خورده است(حصاری و یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: نشست نظریه پردازی، دانشگاه آزاد ورامین).

این همانندی‌ها بیانگر این است که گروه‌های مختلف در مبانی تفکری و کارکردی با هم همسو بوده‌اند و جایگاه یکسانی از پیچیدگی فرآیند داده‌ها و سلسله مراتب را دارا بوده‌اند. البته میزان همانندی ها در میان مهرهای هر منطقه‌ای بیش از همانندی میان مناطق مختلف در بین‌النهرین بزرگ و دشت شوشان بوده است(یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۲۰۰).

تصویرنگاری گل نبشته ها

در آرایش گل‌نبشته‌ها با گوناگونی نقوش و درون مایه روبروییم. این نقوش بصورت برجسته و گود بوسیله مهرهای استوانه‌ای ایجاد گردیده‌اند. ویژگی بارز آنها نگاه نمادین، نشانه‌شناسی، کاربری مدیریتی آغازایلامی در اواخر هزاره چهارم ق.م است. نقوش

1. Shared Ideological System.

این صفحه‌های گلی شامل: نقوش انسانی، جانوری، هندسی، گیاهی و اسطوره‌ای با موضوعات: شکار، کارروزانه، آیینی و... است. برجسته‌ترین آن‌ها، نقوش حیواناتی نمادین یا آمیزش اسطوره‌ای حیوان و انسان با موضوعات گوناگون است.

این نقوش را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

- جانوری
- انسانی
- جانواران تخیلی
- گیاهی
- هندسی

با قرارگیری این نقوش درکنارهم می‌توان برخی از پیام‌های نمادین آن‌ها را بازیابی کرد، برای نمونه موضوعات‌روایی دربرگیرنده موضوعات و نقش‌مایه‌های متفاوتی در بیان مضامین هستند که عبارتنداز:

- نقوش حیوانی
- نقوش حیوانی و انسانی
- صحنه‌هایی که حیوانات و عناصر مرتبط با آن‌ها (مانند نقوش گیاهی) را نشان می دهند

نقوش و مضامین حیوانی نقش‌بسته برروی گل‌نبشته‌ها

نقوش حیوانی از اصلی‌ترین و پرکاربردترین نقش‌مایه‌هایی مورد استفاده در گل نوشته ها هستند، مانند:

- بز (طرح ۳، ۴، ۶)
- گاو (طرح ۱، ۱۷، ۲۰)
- گوزن (طرح ۱۵)
- شیر (طرح ۸، ۹، ۱۰)
- پرنده (طرح ۱۶، ۱۷)
- ماهی (طرح ۳۱)

صحنه‌های‌روایی این دسته شامل:

- صحنه‌های اسطوره‌ای (طرح ۲، ۱۷، ۱۸، ۳۶)
- صحنه‌های مبارزه یا شکار (طرح ۹)

در میان این نقوش، نقش بز به تناوب با ژست‌های گوناگون روی گل‌نبشه‌ها دیده می‌شوند، همچون؛ فیگور بز را درکنار درخت (طرح ۳، ۴، ۵، ۶، ۷)، در حال خوردن گیاه مقدس(طرح ۴)، نشسته(طرح ۳، ۱۴)، در حال دویدن(طرح ۱۲، ۱۵، ۲۲، ۲۳)، و واقع‌گرایانه. نقش شاخ بز از مواردی است که به روش ها و اندازه های متفاوتی همراه نمادهای انتزاعی- هندسی به تصویر درآمده است. در واقع نگارگر تمام تلاش خود را برای نمایش واقع گرایانه جانور بعمل نیاورده است و از اشکال مختلف برای برجسته نشان دادن آن‌ها بهره برده است.

نقش گاو نیز به مانند نقش بز به حالات متفاوتی ترسیم شده، در اینجا هم نگارگر با رعایت اصول هنری از دیگر نقوش برای رساندن مفاهیم بهره برده است. برای نمونه گاوی از نیم‌رخ با سری از روبه‌رو(طرح ۱)، و گاهی در حال حرکت، جست‌وخیز نشان می دهند که در آن‌ها پویایی و برجستگی عضلانی حیوان به خوبی بنمایش درآمده است(طرح ۵، ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۷، ۲۰، ۲۱).

نگاره شیر تنها نمونه از خانواده درندگان است که در حال، شکار یا مبارزه(طرح ۱۰) یا در کنار درخت مقدس(طرح ۸) به حالت‌های آیینی و نمادین با حالاتی نشسته، ایستاده، روبه‌رو یا پشت به هم، با سرهای برگشته حاضر شده است. در صحنه شکار؛ شیرها در حالت ایستاده بر روی دوپا یا جهش به سمت رمه‌های بز و گاو ترسیم شده‌اند(طرح ۱۱).

یکی دیگر از صحنه‌ها، صحنه نوازش یا تیمار حیوانی توسط حیوان دیگر است؛ مانند گاو و پرنده. در این صحنه پرنده‌ای را در حال نوک زدن به صورت گاو می بینیم(طرح ۱۷). همچنین دوپرنده بدون سر پشت سر هم از نیم‌رخ، در حال راه رفتن(طرح ۱۶). این پرنده همان سیمرغ است که بر اثر مهرهای این دوره نیز دیده می‌شود. آخرین گونه از این دست نقش ماهی است، برای نمونه چهار ماهی که پشت سرهم در حرکتند(طرح ۳۱).

نقوش و مضامین انسانی نقش‌بسته برروی گل‌نبشته‌ها

از نقوش انسانی بندرت در آرایش گل‌نبشته‌ها استفاده شده است، فیگورهای این دسته مفاهیم گوناگونی را در دل دارند که عبارتنداز: صحنه کار از حمل بار گرفته تا ذخیره غلات، رمه‌داری اسب، گاو و...(طرح ۳۳) و رامشگری حیوانات(طرح ۳۴). در این میان نقوش زنان و مردان ازهم قابل تفکیک نیست.

جانوران اسطوره‌ای

در نقوش اسطوره‌ای دنیای مینوی را با انگاره‌های واقعی، سوژه های تند، باورهای دیرینه، ترس، آرزو و امید درآمیخته‌اند. مانند: گاومردها، حیوانی با بدن شیر و دو سر رو به پشت، شیر بالدار از نیم‌رخ(طرح ۱۸)، نمایه‌های انسانی و حیوانی بالدار، انسانی با سر حیوان، الهه ها و حامی حیوانات است. برای نمونه نقش گاومردی از روبرو که دستانش را بر سر شیرهایی نشسته از نیمرخ گذاشته یا گاومردها و شیرمردهایی در حال حمل گیاه جاودانگی‌اند از نیم‌رخ(طرح ۲، ۳، ۳۵)، همچنین نقش سیمرغ که شاید برجسته ترین در این دسته باشد(طرح ۱۶).

- **نقوش گیاهی**

نقوش گیاهی گل‌نبشته‌های آغاز ایلامی با ساختار نمادین، نمودی از باورهای باستانی است، برای نمونه:

- درخت سرو(طرح ۵، ۶، ۷، ۹)
- درخت مقدس(نقش استانداردآغازایلامی)(طرح ۴، ۵، ۶)
- گل لوتوس(نیلوفر آبی)(طرح ۴۵)
- گل‌های سوزنی شکل(طرح ۱۹، ۲۰، ۲۴، ۲۵، ۲۸)

موتیف‌های برگ اسفنجی، گل‌های سوزنی شکل، نیلوفرآبی و درخت‌های مقدس از جمله این نقوش‌اند که معمولاً به‌صورت منفرد در کنار یا میان حیوانات جا خوش کرده‌اند. در نمونه‌ای نقش دو نیلوفرآبی را در حالیکه که تمام سطح گل‌نبشته را با نقوش هندسی دیگر دربر گرفته است، می بینیم. این نقش به وفور در بین گل‌نبشته‌ها و اثرمهرهای دوره آغازایلامی یافت می شود و به نظر می‌آید بالاترین درصد فراوانی در بین نقوش گیاهی این دوره را دارا بوده است. از نقوش دیگر، نقش درخت مقدس با ویژگی خاصی است که در دوره‌های دیگر سابقه نداشته است(طرح ۴، ۵، ۶). این نقش را بنام نقش استاندارد آغازایلامی می‌شناسیم (پیتمن، ۱۹۹۷: ۸) که از شاخصه‌های اصلی نقوش این دوران است و ترکیبی است از نقش بز و درخت مقدس. این گونه، به تناوت در اثر مهرها و گل‌نبشته‌های آغازایلامی دیده می‌شود که در برخی از نمونه‌ها از آینه‌وارگی بالایی برخوردار است.

- **نقوش هندسی**

در آرایش به شیوه هندسی می‌توان از چهارگوش، سه‌گوش و نقوش خطی یاد کرد که بصورت برجسته یا گود روی برش های گلی مهر شده‌اند و در میانشان می‌توان نقوش هندسی را بصورت گیاهی در دست حیوانی اسطوره‌ای(طرح ۳۶) یا آرایه‌های نمادین با پیروی از ساختار هندسی یافت، مانند نقش چلیپا(طرح ۱۵، ۱۳). یکی از تفاسیر بیان شده درخت را نماد کیهان، سرچشمه باروری و دانش می داند(هال، ۱۳۸۷: ۲۸۵) و برای ایشان نماد حیات بوده است، زیرا که میوه‌اش جاودانگی را بدنبال داشته است. و برای چلیپا هم نماد بادهای بارانزا، خدای آسمان، خدای خورشید آب و هوا(هال، ۱۳۸۷: ۱۱). در برخی نیز با استفاده از خطوط هندسی موج آب را به‌تصویر کشیده‌اند(طرح ۲۸).

نتیجه گیری

در مقدمه؛ ساختار، تعاریف، و نظریه‌های موجود در رابطه با افق‌فرهنگی‌آغازایلامی در قالب فن‌مدیریت‌اداری به بحث گذاشته شد و این فرهنگ را درپیش‌حکومت‌های خان‌سالاری که دارای ساختار تخصصی مدیریت اداری و نظام حساب‌رسی بوده‌اند، تحلیل گردید. علاوه‌بر این، وجود ساختار اداری، مدیریتی و حساب‌رسی براساس فن‌مدیریت اداری و نوع نوشتار رایج در آن که در غالب ثبت و ضبط از طریق گل‌نبشته‌ها مشخص و معرفی شد. براساس داده‌های باستان‌شناسی حاصل از کاوش‌های برخی محوطه‌های در اواخر هزاره چهارم ق.م، ارتباط معناداری بین جوامع آغازایلامی جنوب‌غرب، شمال‌غرب، جنوب‌شرق، شمال‌شرق و فلات مرکزی ایران به‌وجود آمده است و در قالب یک افق‌فرهنگی‌آغاز ایلامی معرفی می‌شوند. در این افق فرهنگی محوطه‌هایی مورد بررسی قرار داده شد که از آن‌ها داده‌هایی مشابه و هماهنگ و درخور توجه به‌دست آمده است که گستره و روابط اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و هنری را به‌نمایش گذارده‌اند. در بین این داده‌های فرهنگی مشترک، از مواردی در قالب تصویر(نمادین) و نوشتار(اندیشه‌نگار) استفاده شده است که توسط آن، درک و بینش‌های مشترکی از مفاهیم را به‌صورت قراردادی برای ما به معرض نمایش قرار داده‌اند.

از این قالب‌های تصویری می‌توان؛ نقوشی را که به‌تناوب برروی گل‌نبشته‌ها استفاده شده؛ نقوش حیوانی، انسانی، گیاهی و هندسی را نام برد. این نقوش در قالب نقش‌مایه‌ها و فیگورهای متفاوتی ظاهر شده و در بیان آن از حالت متفاوت نیز استفاده شده است، این حالات دربرگیرنده مضامینی هستند که اغلب آن به صورت نمادین و دارای زیربنای اعتقادی داشته و ریشه در دوران قبل از افق آغاز ایلامی داشته است. از جمله این مضامین می‌توان؛ مضامین حیوان و درخت مقدس را مثال زد که از دیرباز، این نقش و مضمون آن تا دوره‌های اخیر مورد استفاده نقش‌پردازان بوده است. اما نکته قابل توجه در بین نقش درخت مقدس در دوره آغازایلامی نحوه ادغام و استفاده از نقش‌مایه‌هایی می‌باشد که مختص نقش‌پردازان این دوره می‌باشد. به‌طوری که گفته شد: "پیتمن"؛ از آن با نام نقش استانداردآغازایلامی، یاد می‌کند، از نکات قابل توجه نقوش این دوره باید به نحوه بیان حالات آناتومی فیگورهای به‌کار رفته اشاره کرد که دارای انعطاف و زیبایی خاص خود می‌باشند؛ مانند: نوع عضلانی بودن نقوش حیوانی هم‌چون بز، گاو و شیر را باید بیان کرد که حتی می‌توان نوع قدرت و خشونت در این نوع حیوانات را به‌راحتی با نوع بیان خطوط حس کرد. از نکات دیگر باید به نوع زبان برخی از نقوش حیوانات اشاره کرد که به حالتی غیر عادی ترسیم شده‌اند، مانند زبان برخی از گاوها و شیرها که زبان آنان به‌صورت دراز و به سمت بالا برگشته به حالت حلزونی و شبیه به زبان مارهای افعی نشان داده شده‌اند. از دیگر خصوصیات نقوش آغازایلامی باید از نقش شاخ‌های برخی حیوانات شاخ‌دار مانند: بزها و گاوها را مثال زد که اولاً؛ تاکید زیادی بر آن‌ها شده است، دوماً دارای تنوع زیادی می‌باشند و از خصیصه اصلی آن این است که به‌حالت "تک‌شاخ" ترسیم شده‌اند و از خصوصیات و نشانه‌های زیبا و پررمز و راز و خلاقیت بصری نقش‌پردازان دوران آغازایلامی می‌باشد که نحوه تزیین و سبک کار، نقش‌مایه‌های آغازایلامی را از سایر هنرها متمایز می‌گرداند. از ویژگی دیگر هنر نقش‌پردازی دوره آغازایلامی باید به‌مضامین و صحنه‌های این نقش‌مایه‌ها اشاره کرد که بیشتر مضامین را، موضوعات و صحنه‌های حیوانی تشکیل داده و از جمله آن می‌توان؛ صحنه شکار، صحنه مبارزه، صحنه جست وخیز حیوانات و به‌ندرت صحنه کار و ذخیره غلات را معرفی کرد که کاربرد این نوع مضامین هم شاید به‌دلیل مرتبط بودن با نوشته‌های متون آغازایلامی که قالب حساب رسی و اقتصادی غلات و رمه‌های آن می‌باشند. نقش‌پردازی گل‌نبشته‌های آغازایلامی را با مضامین اسطوره‌ای و آیینی نیز مشاهده می‌کنیم که این مضمون در نقش‌پردازی تمام ادوار با ویژگی و خصوصیات هنری خود دیده شده و بیان از باورهای آنان بوده است. این توصیف شده نشان از توان‌مندی هنرمندان این دوره و شناخت و درک عمیق آنان از پیرامون خود، برای بینندگان این نقش‌مایه‌ها به ارمغان آورده است.

سپاسگذاری

با سپاس از دکتر روح‌الله یوسفی‌زُشک که راهنما و یاری‌گر ما در این نوشتار بوده‌اند.

کتابنامه

پارسی

یوسفی‌زشک، روح‌الله

۱۳۸۹ "پیدایش نهادهای پیش حکومتی در فلات مرکزی ایران؛ خان‌سالارهای آغازایلامی در تپه سفالین-پیشوا"، رساله دکتری تخصصی، باستان‌شناسی-پیش‌ازتاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۸۹.

سرداری‌زارچی، علیرضا

۱۳۸٤ "فن مدیریت اداری و شکل‌گیری جوامع پیچیده در جنوب‌غرب ایران در هزاره چهارم قبل از میلاد"، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران.

بیک‌محمدی، خلیل‌الله

۱۳۸۹الف "بررسی نقوش سرسنجاق‌های دیسکی مفرغی لرستان"، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، باستان‌شناسی-گرایش‌تاریخی، دانشکده ادبیات‌وعلوم انسانی، دانشگاه آزاد تهران مرکزی.

۱۳۸۹ب "بررسی صحنه‌های به‌کار رفته برروی سرسنجاق‌های دیسکی مفرغی لرستان"، مجله کندوکاو، مجله علمی تخصصی باستان‌شناسی دانشگاه آزاد همدان، سال دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، ص۲۱تا۳۷.

حصاری، مرتضی و اکبری، حسن

۱۳۸٦الف "گزارش مقدماتی کاوش محوطه باستانی سفالین-پیشوا"، گزارش‌های باستان شناسی(۷)، جلد اول، مجموعه مقالات نهمین گردهمایی باستان‌شناسی ایران-پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، پژوهشکده باستان شناسی، ص ۱۶۵-۲۰۰.

حصاری، مرتضی و علی یاری، احمد و اکبری، حسن

۱۳۸٦ب "گزارش لایه‌نگاری و تعیین حریم در محوطه باستانی شغالی-پیشوا"، گزارش‌های باستان شناسی(۷)، جلد اول، مجموعه مقالات نهمین گردهمایی باستان‌شناسی ایران، پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، پژوهشکده باستان‌شناسی، ص۱۳۱-۱۶۴.

مجیدزاده، یوسف

۱۳۷۹ "نخستین و دومین فصل حفریات باستان‌شناختی در محوطه ازبکی"؛ ساوجبلاغ (۱۳۷۷-۱۳۷۸)، پژوهشکده باستان‌شناسی، سلسله گزارش‌های مقدماتی، شماره۱.

بلایبترویو، اریکا

۱۳۸۰ "ایران از دوران پیش از تاریخ ماد"، نگاهی کوتاه به ۶ هزار سال تاریخ فرهنگ ایران: ۷۰۰۰ سال هنر ایران به کوشش ویلفرد زایپل، موزه تاریخ هنر، فروردین.

فاضلی نشلی، حسن

۱۳۸۵ باستان‌شناسی دشت قزوین از هزاره ششم تا هزاره اول قبل از میلاد، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳۸٦ "تغییرات سیاسی و اجتماعی دشت قزوین"، کاوش‌های باستان شناسی تپه قبرستان، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده باستان شناسی.

کابلی، میرعابدین

۱۳٦۸ "قمرود در بستر تاریخ"، یادنامه گردهمایی باستان شناسی شوش ۲۸- ۲۵ فروردین، میراث فرهنگی، ص۲۹۷.

گیرشمن، رومان

۱۳۷۵ ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه: محمد معین، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ یازدهم.

۱۳۷۹ سیلک کاشان، ترجمه: اصغر کریمی، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.

مجید زاده، یوسف

۱۳۵٦ حفریات در تپه قبرستان سگزآباد، مجله مارلیک، شماره ۲، ص۵۳-۷۱.

نگهبان، عزت‌الله

۱۳۷٦ مروری بر ۵۰ سال باستان شناسی ایران، انتشارات میراث فرهنگی، تهران.

۱۳۵٦ "حفاری دشت قزوین ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱"، مارلیک، شماره ۲، نشریه موسسه و گروه باستان‌شناسی و تاریخ هنر، ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسان، دانشگاه تهران، تهران.

پرو. ژان، دلفوس

۱۳۷٦ شوش و جنوب‌غرب ایران، ترجمه: هایده اقبال، گزارش گردهمایی بین‌المللی شوش، نشر انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

یوسفی، محمود

۱۳۷٦ یادنامه گردهمایی باستان شناسی شوش، جلد۱، سازمان میراث‌فرهنگی.

ویت، مری و دایسون، رابرت

۱۳۸۲ گاهنگاری ایران از حدود هشت‌هزار تا دوهزار پیش از میلاد، ترجمه: پورفرج و چایچی، نشر نسل‌باران.

پاتس، دنیل

۱۳۸۵ باستان شناسی ایلام، ترجمه: زهرا باستی، انتشارات سمت، تهران.

حصاری، مرتضی و اکبری، حسن

۱۳۸۳ پیدایش نگارش در ایران، مجله مطالعات ایرانی، مرکز تحقیقات فرهنگ و زبان‌های ایرانی.

هال، جیمز

۱۳۸۳ فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنرشرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، چاپ دوم.

غیر پارسی

Dahl, J.L.

2002 ”proto-Elamite sign Frequencies. “in: cuneiform Digital Library Bulletin 2002:001 (http: //cdli.ucla.edu/pubs/cdlb/2002/cdlb2002-001.html).

2005”Complex Graphemes in Proto-Elamite,”in: cuneiform Digital Library Journal 2005:003

Damerow, P.

1999 ”The Origins of Writing as a Problem of Historical Epistemology,” (http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P114.PDF).

Englund, R,K.

1998 ”The proto-Elamite Script,”1998”Elam iv. proto-Elamite,”in: Encyclopaedia Iranica VIII /3 (Costa, CA, 1998)325-330.2004” The state of decipherment of proto-Elamite,”in: S.Houston, ed, the first WritingScript Invention as History and Process (Cambridge, UK: Cambridge University Press) 100-149.

Schil, V.

1923 1900 Textes elamites-semitiques (Memoires de la Delegation en Perse 2; Paris, France: Ernest Leroux). Texes de comptabilite proto-elamites (Memoires de la Delegation en Perse 17;Paris, France: Ernest Leroux).

Alden, J, R.

1982 Market Exchange As Indirect Distribution: An Iranian Example, in Ericson, J. E and Earle, T (eds.), *Contexts for Prehistoric Exchange*, New York, Academic Press, 83-101.

1982 "Trade and Politics in Proto-Elamite Iran." In: Current Anthropology Vol. 23, No. 6, December 1982, 613 – 640.

Caldwell, J, R.

1967 *Investigations at Tal-i-Iblis*, Springfield, Illinois State Museum.

1980 Original of Civilizations, *Survey and Excavation (Kand Va Kav)*, 3: 1-12.

Dahl, J, L.

2005a "Complex Graphemes in proto-Elamite." in: Cuneiform Digital Library Journal 2005:003 (http://cdli.ucla/pubs/cdlj/2005/cdlj2005_003.html).

2005b "Animal husbandry in Susa during the proto-Elamite priod." In:Digital Library Inititive (CDLI) <http://cdli.ucla.adu>.

Damerow, P.

1999 "The Origins of Writing as a Problem of Historical Epistemology." (http://www.mpiwg - Berlin.mpg.de/Preprints/P114.pdf).

Damerow, P, & Englund, R,K.

1989 The Proto-Elamite Texts from Tepe Yahya (= The American School of Prehistoric Re-Search Bulletin 39;Cambridge, MA:Peabody Museum of Archaeology and Ethnology).

1990 die Buchführung über Arbeitskräfte, in (eds) Hans Nissen, Peter Damerow and Robert.K. Englund: Frühe Schrift und Teckniken der Wirtschaftsverwaltung im alten Vorderen Orient. Verlag. Franzbecker1986b Seals, Sealings and Tablets: Thoughts on the changing pattern of Administrative control from the late Uruk to the Proto–Elamite period at Susa. In Gamdat Nasr : Period or Regional Style?, Edited by Uwe Finkbeiner and Wolfgange Röllig. Beihefte Zum Tübinger Atlas des Vorderen orients, Reihe B. no. 62, Wiesbaden.pp. 66–332.

Englund, R,K.

2004 "The state of Decipherment of proto-Elamite."in: S.Houston,ed., The First Writing: Script Invention as History and Process (Cambridge, UK: Cambridge University Press) 100 – 149.

Johnson, A & Earle, T.

1987 The Evolution of Human Societies, Stanford: Stanford University Press.

Hessari, M & Yousefi, R.

2008 "Pishva; a Key Region of Proto-Urbanization in Northern Central Iranian Plateau". 2nd International Congress on Middle Asian Intercultural Spaces, Ramsar.

Hessari, M & Yousefi, R & Dahl, J.

2010 "The proto-Elamite tablets from Tepe Sofalin", "The proto-Elamite tablets from Tepe Sofalin"

Johnson, G, A.

1973 Local exchange and Early State Development in S. W. Iran, Ann Arbor Anthropology Papers, 51, Ann Arbor: University of Michigan Press.

1975 Locational Analysis and the Investigation of Uruk Local Excange System, in Sabloff. J and Lamberg-Karlovsky. C.C (eds.), *Ancient Civilization and Trade*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 285-339.

1977 Aspects of Regional Analysis in Archaeology, *Annual Review of Anthropology*, 6: 479-508.

1987 The Changing Organization of Uruk Administration on the Susiana Plain, in Hole. F (ed.), The Archaeology of Western Iran, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. London, 107-139.

Lamberg-Karlovsky, C, C.

1970 Excavation at Tepe Yahya, Iran, 1967-1969, *American School of Prehistoric* Research, Bulletin, 27, Peabody Museum, Harvard University.

1972 Trade Mechanisms in Indus-Mesopotamian Interrelations, Journal of the American Oriental Society, 92 (2): 89-100.

1990 Mesopotamia, Central Asia and the Indus Vally: So the King were Killed, in Lamberg-Karlovsky. C. C (ed.), *Archaeological Thought in America*, 241-267 Cambridge University Press, Cambridge.

Pittman, Holly.

1997 The Administrative Function of Glyptic Art in proto – Elamite Iran : A Survey of the Evidence. Sceaux d'orient et leur employ. Res orientales. Vol. X : 133 – 153.

Pollack, Susan.

1989 "Power and Politics in the Susa A Period." In Upon This Formation: the 'Ubaid Reconsidered. Elizabeth Henrickson and I. Theusen(eds.). Copenhagen: Tusculanum.

Porada, E.

1993 Cylinder Seals, , Encyclopedia Iranica, Vol : 6, Fase : 5, pp : 479 – 505.

Potts, Daniel, T.

1999 The Archaeology of Elam : Formation and Transformation of an Ancient Iranian State. Cambridge : Cambridge university press.

Scheil, Vincent.

1905 Documents en Ecriture Proto-Elamite (MDP6). Paris: Leroux1905 Sumner, William1986 Proto-Elamit Civilization in Fars, in Gamdat Nasr:Perod or Regional Style? Pp.199-211.

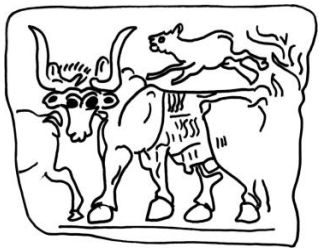
Tosi, M.

1979 The proto-Urban Cultures of Eastern Iran and the Indus Civilization: Notes and Suggestions for a Spatial-temporal Frame to Study the Early Relationship Between India and Iran, in Taddei. M (ed), *South Asian Archaeology 1977*, Serries Minor 6, Istituto Universitarrio Orientale Seminario di Studi Asiatici, Naples, 149-71.

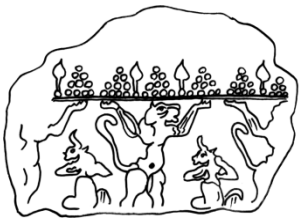
1984 The Notion of Craft Specialization and its Representation in the Archaeological Record of Early States in the Turanian Basin, in Spriggs, M (eds.), *Marxist Perspective in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge, 22-53.

تصاویر و طرح‌ها[1]:

(رفرنس تصاویر[2] از سایت کتابخانه دیجیتال متون عتیق دانشگاه براین، در دسترس علاقه‌مندان می‌باشد).

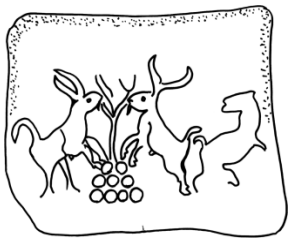


1. (Susa, CDLI: no.P009378)

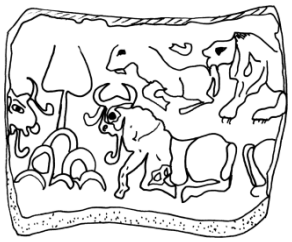


2. (Susa, CDLI: no.P008242)

3. (Susa, CDLI: no.P009048)



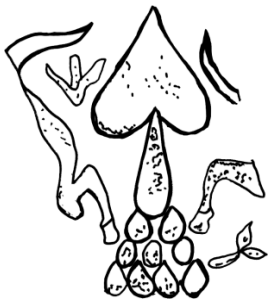
4. (Susa, CDLI: no.P009370)



5. (Susa, CDLI: no.P008615)

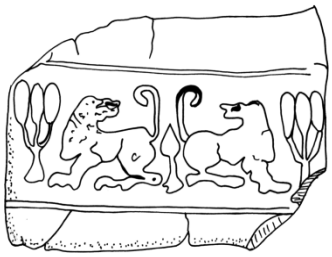
۱. تمامی گل‌نبشته‌های آغازایلامی این پژوهش با چرخش و ایستایی نقش‌ها تنظیم گردیده و با شیوه نگارش متون آغازایلامی مطابقت ندارند.

۲. (http://cdli.ucla.edu s. v. sign-lists)

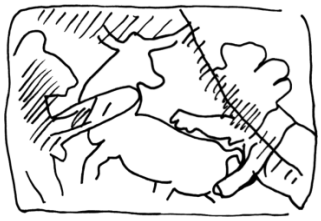


۶. (یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۲۴۳)

7. (Susa, CDLI: no.P009379)

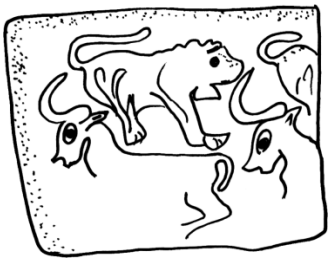


8. (Susa, CDLI: no.P008629)

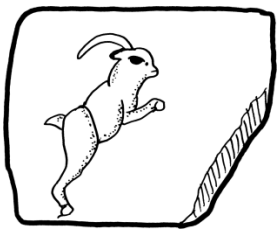


9. (Susa, CDLI: no.P008900)

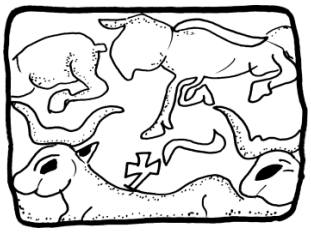
10. (Susa, CDLI: no.P009355)



11. (Susa, CDLI: no.P009380)

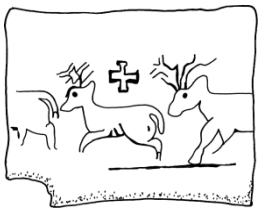


12. (Susa, CDLI: no.P008740)



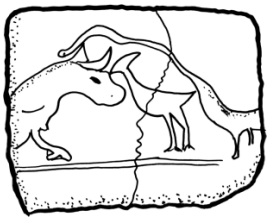
13. (Susa, CDLI: no.P008748)

14. (Susa, CDLI: no.P009328)



15. (Susa, CDLI: no.P008752)

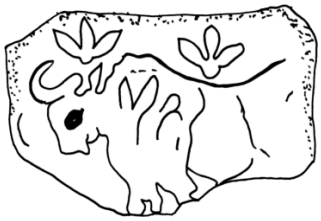
16. (Susa, CDLI: no.P008943)



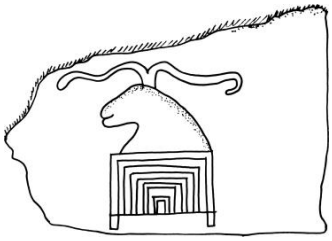
17. (Susa, CDLI: no.P009371)

18. (Susa, CDLI: no.P008967)

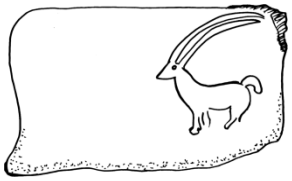
19. (Susa, CDLI: no.P008437)



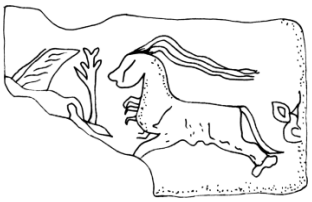
20. (Susa, CDLI: no.P008672)



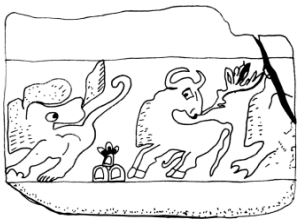
21. (Susa, CDLI: no.P009049)



22. (Susa, CDLI: no.P009075)

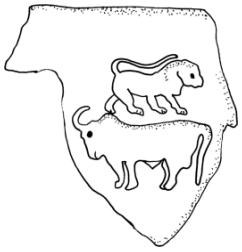


23. (Susa, CDLI: no.P009220)

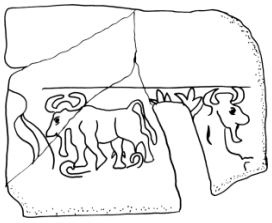


24. (Susa, CDLI: no.P009257)

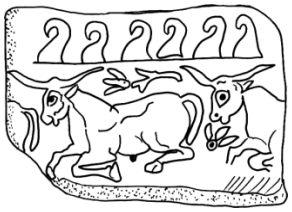
25. (Hessari, M & Yousefi, R, 2008: fig 9, pic 4,Tepe Sofalin)



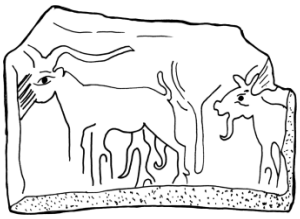
26. (Susa, CDLI: no.P009258)



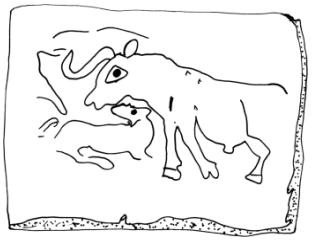
27. (Susa, CDLI: no.P009343)



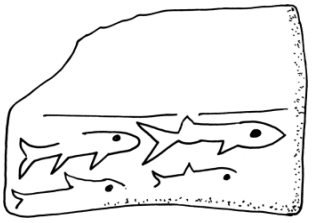
28. (Susa, CDLI: no.P008211)



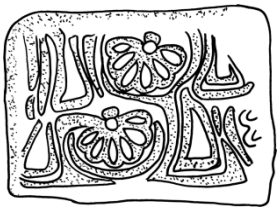
29. (Susa, CDLI: no.P008214)



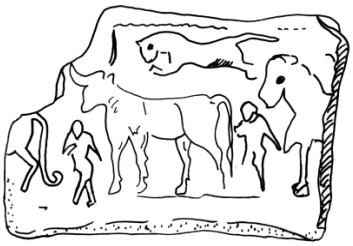
30. (Susa, CDLI: no.P008231)



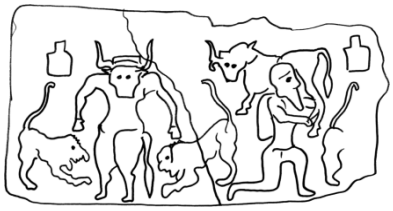
31. (Susa, CDLI: no.P008017)



32. (Susa, CDLI: no.P008236)

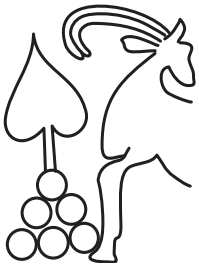


33. (Susa, CDLI: no.P008208)



34. (Susa. CDLI: no.P008687)

35. (Susa, CDLI: no.P008659)



۳۶. (یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹: ۲۶۳)

معرفی، بررسی و مطالعه سنگ نگاره‌های تنگه بهرام چوبین شهرستان دره‌شهر، ایلام

محسن زینی وند*

(دانشجوی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)

رؤیا تاج بخش

(عضو هیئت علمی گروه باستان شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۵ * تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۸)

(از ص ۳۲ تا ۴۴)

چکیده

بر اساس پژوهش‌های چند سال اخیر، شمار زیادی سنگ‌نگاره نویافته در سراسر کشور معرفی و شناسائی گردیده‌اند و در این باب نظرات و آرای مختلفی داده شده است[۱]. سنگ نگاره‌های نو یافته تنگه بهرام چوبین، نمونه دیگری از این هنر است که در نقطه ای دیگر از این سرزمین(استان ایلام) شناسایی شد. در این مقاله سعی بر آن است که به معرفی و توصیف این نگاره‌ها پرداخته شود. این نگارها بر روی دو صخره سنگی روبه‌روی هم در معبر باریک تنگه به صورت طرحهای ابتدایی و نگاره‌های استلیزه شده و عاری از نوشتار دیده می شود. نقوش عمدتاً حیوانی(بزکوهی) و انسانی و شیوه حجاری به صورت کنده‌کاری شده(petroglyph) است که درصد تخریب(انسانی و شیمیایی) به حدی است که تشخیص بخشی از نگاره ها غیر ممکن است. نتیجه این بررسی نشان خواهد داد که سنگ نگاره‌های نو یافته تنگه بهرام چوبین با توجه به سبک و گونه‌شناسی و همچنین بررسی‌های مردم شناسی- باستان شناختی، به احتمال متعلق به صده‌های اخیر است.

کلید واژه ها: تنگه بهرام چوبین، سنگ نگاره، دره شهر، صده‌های اخیر.

*. Email: zeynivand@gmail.com

۱. برای نمونه بنگرید به: ویژه نامه هنر صخره ای مجله باستان پژوهی، دور دوم، شماره سوم، ۱۳۸۶.

مقدمه

پژوهش درباره هنر صخره‌ای در ایران امری نو محسوب می شود در صورتی که، مطالعات هدف‌دار و وسیعی در این زمینه در سطح جهان و به خصوص کشورهای همسایه ایران، چون آسیای میانه زودتر آغاز گردیده و همچنان ادامه دارد. به هر روی، در چند سال گذشته، برخی از پژوهشگران و باستان‌شناسان ایرانی نظرشان به این هنر معطوف شده و اقدام به معرفی و بحث در این باره نموده اند؛ اما در این میان، با توجه به دشواری گاهنگاری سنگ نگاره‌ها به دلیل فراهم نشدن آزمایشات لازم، کار بسی دشوار می نماید و تا رسیدن به نتیجه مطلوب در این حوزه راهی پر فراز و نشیب باید پیمود. استان ایلام از لحاظ مطالعات نقوش صخره ای تا کنون مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است؛ در حالی که در مناطق همجوار همچون لرستان(خصوصاً کوهدشت) از چند دهه پیش تا به حال پژوهش‌ها و بررسی‌های پراکنده‌ای انجام یافته است(ایزدپناه ۱۳۴۸؛ Remacle at al, 2006). گرچه این مطالعات هدفمند صورت نپذیرفته و برای حفاظت نقوش مذکور از سوی نهادهای دولتی همچون میراث فرهنگی تدابیری اندیشیده نشده و در معرض نابودی و تخریبات انسانی و طبیعی قرار گرفته‌اند، اما شناسایی و معرفی آنها نشان از خلاقیت هنری و اعتقادات نیاکان ما در گذشته‌های دور و نزدیک را می‌رساند.

درباره خاستگاه و هویت مردمانی که چنین نقوشی را ایجاد کرده‌اند، اتفاق نظری وجود ندارد. یکی از جدیدترین نظریه‌ها خواستگاه این نقوش را به شمن ها(شمنیزم)[1] نسبت می دهد(Develet 2001)؛ طرح این نظریه باعث شد تا برخی از پژوهشگران تحقیقات بیشتری را در نواحی سیبری(خاستگاه شمنیزم) انجام دهند که در نهایت به رد نظریه مورد بحث انجامید(Francfort 2001; Jackobson 2002). در ایران نیز رفیع فر احتمال داده است که سنگ نگاره‌های منطقه سونگون در آذربایجان شرقی با باورهای شمنی ارتباط داشته باشد. دلایل وی برای چنین انتسابی تأثیرپذیری آشکار نقوش این ناحیه از هنر منطقه قفقاز و مغولستان یعنی خاستگاه اصلی شمنیزم و نیز اسناد و مدراک متأخرتر تاریخی است که مطابق آنها دامداران ارسباران مهاجرینی اند که از مرزهای شمالی ایران وارد کشور شده‌اند(رفیع فر ۱۳۸۴: ۱۳۳). اما اخیراً وحدتی چنین انتسابی را مردود دانسته است. او عقیده دارد که با توجه به اینکه ایلات شاهسون و ارسباران طی دوره متأخر اسلامی به این منطقه از آذربایجان وارد شده‌اند، حتی اگر باور کنیم آنها باورهای شمنی داشته‌اند، تأثیر آنها بر نقوشی که مدتها در دوره پیش از تاریخ(هزاره یکم ق.م) نقش شده، منتفی است؛ علاوه بر اینها اگر مجموعه نقوش ارسباران در دوره‌های جدیدتر تاریخی نیز نقش شده باشد، باز هم هیچ یک از نقوش منتشر شده از این مجموعه رابطه روشنی را با آیین شمنی نشان نمی دهد، زیرا به اذعان متخصصان هنر صخره ای سیبری در هزاره اول ق. م، هنوز در آن سرزمین که خاستگاه شمنیزم است، هم آثاری را که بتوان مرتبط با باورهای شمنی دانست، بدست نیامده اس (وحدتی۱۳۸۹: ۲۴). بنابراین تاکنون پژوهشگران در مورد تاریخ‌گذاری و انتساب آن به مردمان خاصی متوفق القول نبوده‌اند.

به هر روی، بر آن شدیم تا یکی دیگر از نویافته‌های این هنر مهجور بر سینه سنگ‌ها را معرفی و مطالعه نمائیم.

---

۱. در واقع شمنیزم اعمال ویژه ای است که شخصی به نام شمن با انجام آنها از طرف یک گروه یا جمعیت با عالم ارواح رابطه برقرار می‌کند تا ار این رهگذر حوادثی که بر زیبایی واقعی تاثیر می‌گذارند را ردیابی کرده و در تغییر آنها به نحو مطلوب اقدام نماید (وحدتی ۱۳۸۹؛ ۱۷).

موقعیت جغرافیایی تنگهٔ بهرام چوبین

شهرستان دره شهر در ۱۲۵ کیلومتری جنوب شرقی شهرستان ایلام و در ۴۵ کیلومتری غرب پلدختر، در منتهی‌الیه دامنه شمالی کبیرکوه و به فاصله ۴ کیلومتری از ساحل جنوبی رودخانه سیمره واقع گردیده است(شکل ۱). تنگه بهرام چوبین در ۱۰ کیلومتری بخش جنوب شرقی شهرستان دره شهر(تصویر ۱)، در دامنه ارتفاعات فرعی شمالی کبیر کوه واقع شده است(تصویر ۲). دهستان ارمو در ۳ کیلومتری شمال شرقی تنگه واقع گردیده و نزدیک‌ترین محل مسکونی به سنگ نگاره‌ها شمرده می‌شود. مسیر دسترسی به این محل از طریق جاده فرعی منشعب شده از جاده اصلی شهرستان دره شهر به پلدختر است.

توصیف نگاره‌ها

در داخل تنگه و با فاصله ۲۰۰ متری از دهانه آن، در جایی که سنگ‌های خیلی بزرگ بر روی هم قرار گرفته‌اند و راه تنگه را برای عبور و مرور به پشت تنگه مسدود کرده است؛ - در دوران تاریخی (احتمالا روزگار ساسانی) با تراشیدن سنگها، راهی به صورت پنهانی برای دسترسی به فضای بالا و پشت تنگه فراهم نموده اند - در بخش شرقی عرض تنگه و در جایی که راه پلکانی ذکر شده به سمت بالا آغاز می‌شود، بر روی دو قطعه سنگ خیلی بزرگ یک سری نقوش حیوانی و انسانی نقر شده که به واسطه قرار گیری این نگاره‌ها بر روی سنگهای ذکر شده، از دیده ها پنهان هستند (تصویر ۳).

این دو سنگ نگاره بر اساس حروف الفبای انگلیسی نام گذاری گردیدند: تخته سنگ شمالی A و تخته سنگ جنوبی B نام گرفته اند (بر اثر خوردگی زیاد نگاره های تخته سنگ B طراحی میسر نبود). مجموعه نگاره‌ها بر روی دو سنگ A و B ، ۳۲ نقش است که مجموعه اصلی به واسطه واضح بودن نگاره‌ها، بر روی سنگ A با تعداد ۲۳ نقش قرار دارند. شایان ذکر است که به هر نگار شماره‌ای به صورت عدد داده شده است.

جنس سنگ‌ها و قرار گرفتن آنها بر سر راه رودخانه فصلی که چند ماه از سال، نگاره ها زیر آب قرار می‌گیرند خود مزید بر علت شده است تا فرسایش طبیعی آثار به تندی صورت پذیرد تا جای که بعضی از نقوش به طور کامل محو شده‌اند و بعضی دیگر به سختی قابل رویت‌اند. نگاره ها بر اثر صدمات انسانی و شرایط جوی و هوازدگی به شدت تخریب شده‌اند.

تخته سنگ شمالی یا مجموعه A در قسمت نگاره‌ها دارای تو رفتگی و قوس است و در روبروی تخته سنگ جنوبی و در بخش شمال غربی آن قرار گرفته است. کل مجموعه A در فضایی به طول ۲ متر و عرض متوسط ۱ متر نقر شده‌اند. همچنین مجموعه B بر تخته سنگ جنوبی و به صورت تابلویی مسطح در طول ۲ متر و عرض ۳ متر نقش شده و عبور رودخانه کوچک فصلی بر روی این تخته سنگ، تشکیل آبشار کوچکی می دهد؛ به طوری که بر اثر فشار آب، بر روی زمین چاله عمیق ایجاد شده است: تا بدان‌جا که برای رسیدن به پای این نگاره‌ها باید از این چاله عبور کرد. شواهد و قرائن حاکی از آن است که مجموعه

بزرگی از نگاره‌ها به مثابه یک تابلوی نقاشی به روی تخته سنگ جنوبی در گذشته وجود داشته ولی در حال حاضر به دلیل فرسایش به جز ۹ نقش بز کوهی آن هم به طوری که به سختی قابل رویت هستند، چیز دیگری باقی نمانده است.

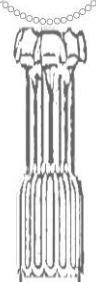
شیوه و سبکی که برای ایجاد نگاره‌ها به کار رفته روش پتروگلیف[۱] یا تکنیک نقش کنده و با روش کوبشی[۲] ایجاد شده است. با ملاحظه دقیق سنگ نگاره‌های تنگه بهرام چوبین چنین استنباط می‌شود که همگی این نقش‌ها به وسیله و ابزاری فلزی با عمق حدودا ۲ تا ۵ میلی متر با ضربه زدن بر روی سنگ‌ها کنده شده است.

نگاره‌های این مجموعه به ۳ گروه اصلی قابل تقسیم هستند که عبارتند از:

۱. نقوش انسانی

۲. نقوش حیوانی

۳. نقوش نامشخص



۱. نقوش انسانی

این دسته از نقوش از نظر تعداد نسبت به نقوش حیوانی در اقلیت هستند. نقش مایه انسانی فقط درمجموعه سنگ‌نگاره A دیده شد که تعداد ۳ نقش به طور کاملاً مشخص و ۱ نقش هم به صورت ناقص را در بر می‌گیرند. نگاره‌های انسانی به ترتیب جایگیری درمجموعه با شماره‌های A10، A11 ، A20 و A22 کدگذاری شده‌اند. ناگفته نماند در پائین مجموعه، نگاره‌ای با شماره A23 قرار دارد که نامشخص است ولی به نظر، یک اسب سوار را نشان می‌دهد(طرح ۱). اگر چنین استنباطی صحیح باشد این نقش تنها نمونه اسب و سوار در مجموعه است. اندازه نقوش انسانی همگی در یک رده قرار دارند به طوری‌که بزرگترین و کوچکترین آنها اختلاف اندازه چندانی نداشته و همه تقریبا در حدود ۲۳ سانتیمتر طول و ۸ سانتیمتر عرض دارند.

طراحی نگاره‌های انسانی به صورت تو پر بوده و دارای حجم است. این سبک در برخی نقوش حیوانی قابل ملاحظه است. با توجه به نوع پوشش و موضوع نگاره(شکار)، به احتمال این نگاره‌ها مردانی را نشان می‌دهد. به صورتی‌که تمام نقوش انسانی ملبس هستند و لباس آنها به صورت یکپارچه تا نزدیک مچ پا کشیده شده و فقط در قسمت کمر با ضخامت ۳ سانتیمتر باریک شده‌اند و این نشان از نوع پوشش محلی دارد که تا همین اواخر اهالی منطقه و اقوام لر از این گونه لباس‌ها استفاده می کرده‌اند و می‌توان این نوع پوشش و سبک را در جای جای سرزمین لرستان و تابع، بخصوص بر روی نقوش سنگ قبرها مشاهده کرد(تصویر ۵). پاهای این دسته از نقوش به صورت زائدهٔ کوچک و موازی به طول حدود ۳ سانتی متر ترسیم شده‌اند.

حالت بدنی نقش مایه‌های انسانی، تمام رخ است و حالت صورت به جهت قرارگیری در مجموعه و احتمالاً نشانه‌گیری هدف (شکار)، درجهت غرب و نیم رخ است. چهار نگاره انسانی در شرق مجموعه و از بالا به پائین قرار گرفته‌اند، به طوری‌که نگاره A10، در زیر یک ردیف بزکوهی و بالاتر از همه نقوش انسانی قرار دارد و حرکات دستها و قرارگیری این تصویر در

---

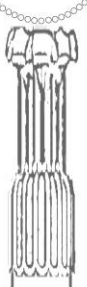
۱. petroglyp

۲. pecking

صحنه، القاء کننده مفهوم خاصی است که به نظر نقش اصلی را درمجموعه باز می‌کند. دست راست این نقش‌مایه به صورت آزاد و یا به کمر زده و دست چپ در حالت دراز شده به طرف پائین یک شیء یا به احتمال شکاری را در دست گرفته است(طرح ۲).

اما نقش شماره A11 در حالت سکون و آرامش خاصی دو دست خود را بر کمر زده و نظاره‌گر صحنه است؛ این نگاره از واضح‌ترین نمونه نقش‌هاست. نگاره A20 نمونه منحصر به فردی در مجموعه است(طرح ۲). این شخص دست چپش را به کمر زده و دست دیگر خود را به حالت جمع شده به طرف بز کوهی یا شکار نشانه گرفته و به احتمال سلاحی در دست دارد که این قسمت از نقش محو و تخریب شده است. نگاره A22 در جنوبی‌ترین نقطه صحنه یا مجموعه قرار دارد و نیم تنه بالایی فرد به طور کامل محو شده است، ولی نیم تنه پائین به سبک و حالت نگارهای قبلی به تصویر کشیده شده است.

به طورخلاصه مشخص ترین ویژگی این دسته از تصاویر، تمام رخ بودن کامل بدن و نیم رخ بودن صورت آنهاست که درجهت مقابل حیوانات(بزکوهی) تصویر شده‌اند. حالت و محل قرار گرفتن این دسته از تصاویر در مجموعه مورد نظر بیش از هر چیز به صحنه شکار شباهت دارد که در جای خود مورد بحث قرار خواهد گرفت.



۲. نقوش حیوانی

این دسته از نقوش تنها منحصر به نقش بزکوهی است. از ۲۳ نگاره مجموعه A، ۱۵ نگاره و از مجموعه B تمامی نه نگاره متعلق به بزکوهی و درکل حدود ۸۷ درصد از نگاره‌ها متعلق به این حیوان است. با این وجود شمارش تعداد دقیق این دسته از نقوش به دلیل فرسایش میسر نشد. همان‌طور که پیش از این نیز بحث شد نگاره A23 که مربوط به اسب و سوار آن است بدین ترتیب تنها حیوانی غیر از بز است که در مجموعه سنگ نگاره‌ها حضور دارد.

اندازه این نقوش زیاد بزرگ نیست. بزرگترین بز تصویر شده حدود ۲۱ × ۲۵ سانتی‌متر ابعاد دارد(تصویر ۴). البته این بزرگی بیشتر مربوط به طول شاخ‌های این حیوان است که از حد واقعی بلندتر وکشیده‌تر است. این نقش مایه دارای خطوطی ساده هستند که در برخی مواقع در ناحیه بدن حیوان تو پر و دارای حجم نمایش داده شده‌اند.

تصاویر بزکوهی به صورت نیم‌رخ و در ساده‌ترین و گویاترین شکل ممکن و با مهارتی قابل توجه خلق شده‌اند. تمامی بزها شاخ‌های کمانی و بلندتر از اندازه واقعی دارند. درمواردی شاخ‌هایشان به صورت هلال ماه و تا نزدیک به دم‌شان که همگی به صورت کوتاه و به کمک یک خط کوتاه به طرف بالا نمایش داده شده‌اند، ادامه یافته است(بنگرید به طرح ۲، A 21). البته برخی از بزها نیز، شاخ هایشان کوتاهتر است و غالباً تا قبل از رسیدن به کمر حیوان پایان یافته است(همان، A 1). بر روی شاخ های بزهای بزرگتر و به اصطلاح نر(کل یا پازن)، شاخک‌های کوتاهی نمایش داده شده است. اهالی و قدیمی ترها معتقدند هر چه تعداد شاخک ها بیشتر باشد، سن کل ها هم بیشتر و پیرتر است. به قولی هر شاخک بیانگر یک سال سن در حیوان بز است.

در نمایش تصویر حیوانی(بزکوهی) تنگه بهرام چوبین دو حالت قابل تشخیص و شناسایی است. نخستین نکته بسیار قابل توجه، حالت سکون جانوران است که اکثر قریب به اتفاق موارد چنین حالتی رعایت شده است. تعداد نقوشی که جانوران را در حالت تحرک نشان داده‌اند، در این مجموعه بسیار اندک است.

حالت دوم که تقریباً در تمامی نقوش حیوانی تنگه بهرام چوبین مشاهده می‌گردد، حالت نیم رخ است. این دوحالت درمورد هر دو مجموعه صدق می‌کند. البته قابل ذکر است درمجموعه A به استثناء نگاره A18، تمامی نمونه‌ها جهت قرارگرفتن‌شان متوجه یک طرف(شرق) است. یعنی اکثراً درجهت مشترکی نیز ایستاده اند.

دریک تصویر ۶ بزکوهی به دنبال هم و ردیفی نشان داده شده‌اند. در یک مورد که در بالا اشاره شد، نگاره A18 در حالت رودروی نگاره A19 قرار دارد و از لحاظ اندازه کوچک‌ترین نمونه بز درمجموعه است و با توجه به جثه و شاخ‌های کوچکش به احتمال بزغاله‌ای می ماند. البته همین نگاره، تنها نمونه بزکوهی است که سرش به طرف پائین نقش شده است و به احتمال درحال چریدن است.

۳. نقوش نامشخص

یک نقش نامفهوم و دو نقش نامشخص در مرکز صحنه اصلی(مجموعه A) قرار دارند. نگاره A8 با شکلی متفاوت از بقیه نقوش در زیر یک ردیف بز کوهی قرار گرفته است. این نقش به ابعاد حدوداً ۲۵ × ۳۰ سانتی‌متر به شکل جام یا ریتون می‌ماند که در نزدیکی پایه یک زائده لوله مانند به سمت بالا و به طرف شرق کشیده شده که در انتهای لوله و بر بالای آن یک گوی دایره‌ای قرار گرفته است(طرح ۲، A 8). قسمتی که شبیه جام است، قطر بالایی آن دو برابر قطر پایین آن می‌باشد و شاید شکل آن بیش از چیزی بوده باشد که درحال حاضر دیده می‌شود؛ به دلیل اینکه بر اثر فرسایش شدید، به زحمت نقش دیده می‌شود و شاید به همین دلیل نقش نا مفهوم است.کل نگاره به صورت تو پر و دارای حجم، نقش شده است.

دو نقش نا مشخص دیگر مربوط به نگاره‌های A12 و A13 است که در مرکز صحنه و مایل به غرب قرار دارند(به دلیل نامفهوم بودن قابل طراحی نبودند و در طرح شماره ۱ گنجانده نشده‌اند). این نگاره‌ها شباهت زیادی به نقشمایه انسانی درمجموعه را دارا هستند ولی ابعاد این دو تصویر کوچک‌تر از نوع مشابه یاد شده دیگر است.

تحلیل

نگاره‌ها به دلایلی از فرسایش شدید ناشی از تغییرات آب و هوایی منطقه، نوع و جنس سنگ‌های، صدمات انسانی و قرار-گیری بر سر رودخانه فصلی آسیب‌های جبران ناپذیری دیده‌اند، به گونه‌ای که از تعدادی نقوش تنها ردی باقی مانده که به سختی قابل تشخیص است. با توجه به این صدمات وتخریبات به طور کلی صحنه اصلی و مجموعه نگاره‌ها از بین رفته و به همین خاطر بازسازی و تحلیل نگاره‌ها تاحدودی دشوار شده است. درحال حاضر با آنچه که مشهود است، شاید بتوان تنها از طریق نگاره‌های حیوانی(بز کوهی) و انسانی بحث مختصری را مطرح کرد.

همانطورکه گفته شد، شهرستان دره شهر از نظر تقسیمات سیاسی کشوری جزء استان ایلام است؛ منتهی از گذشته‌های دور و کهن، از لحاظ فرهنگی، قومی و نژادی وابستگی نزدیکی به لرستان دارد و جزئی ازخاک آن محسوب می‌شده است. بر این اساس،

برای ریشه‌یابی هنر گذشتگان در دره سیمره به‌خصوص نقشمایه‌هایی که در سنگ‌نگاره های تنگه بهرام چوبین به تصویر کشیده شده که موضوع اصلی این نوشتار است، باید درقالب تفکر و اعتقادات و فرهنگ اقوام ساکن یعنی لرها جستجو کرد. همچنان که سنتهای دیرین این قوم هنوز در منطقه به صورت گذشته تا حدودی باقیمانده است.

برای اینکه از اصل موضوع دور نشده باشیم، نگاهی خواهیم داشت به بررسی مجموعه نگاره‌ها و رابطه مفهومی آنها با اعتقادات و رسوم مردم ساکن منطقه که از جنبه مردم‌شناختی و قوم‌نگاری حائز اهمیت است.

درباره تصویر بز کوهی و سابقه نمادین آنها به استناد به نمونه‌های به دست آمده از مناطق مختلف ایران و همچنین منطقه لرستان، نشان دهنده اهمیت فوق‌العاده این حیوان است. اغلب پژوهشگران نیز، فراوانی نقش بز کوهی در هنر صخره‌ای را به دلیل نقش نمادین و آیینی آن در فرهنگ اساطیری ایران دانسته‌اند(رفیع فر ۱۳۸۴؛ ۱۲۴-۱۱۸). هر قوم باستان شناسی، بز کوهی را نماد یکی از عوامل طبیعی سودبخش می‌دانسته، مثلا در لرستان بز حیوان خورشید بود و گاهی نیز مظهری از فرشته باران بود، زیرا از زمان‌های کهن ماه با باران و خورشید با خشکی و گرما رابطه داشته است و چون میان شاخ های خمیده بز کوهی و هلال ماه نیز رابطه ای وجود دارد از این رو مردم باستان عقیده داشتند که شاخ های پر پیچ و خم بز کوهی در نزول باران موثر است(حاتم ۱۳۴۴: ۳۶۳). به همین دلایل از عصر پارینه‌سنگی تا عهد حاضر در بین مردم جایگاه خاصی داشته و ریشه در باورها و اساطیر کهن دارد. نمونه آن را می توان در نصب سر این حیوان بر سر در خانه‌ها مشاهده نمود و یا در مراسم عزاداری تا همین سال‌های اخیر، بخصوص در روستاهای این دیار، همراه با تشییع جنازه، سر همراه با شاخهای خشک شده این حیوان را شاید به عنوان نمادی از فرشته نگهبان، حرکت می‌داده‌اند.

در مثال دیگر برای اینکه هم نشانه‌شناسی مطلوبی انجام داده باشیم و هم به ما، در قدمت و گاه‌نگاری کمکی کرده باشد، مقایسه نگاره‌ها ی تنگه بهرام چوبین با گورنگاره های منطقه لرستان است.

بر روی این سنگ قبرها که از چند قرن پیش استفاده از آنها مرسوم شده، صحنه‌هایی از شکار، زندگی روزمره، وسایل شخصی فرد متوفی، مراسم شادی و... نقر شده است که نقوش انسانی و حیوانی(بز کوهی) نقر شده بر روی این سنگ قبرها، شباهت خیلی زیادی با نقوش تنگه بهرام چوبین دارد(تصویر ۵).

برای روش و نوع ارائه با مقایسه پوشش افراد می‌توان گفت که خالق سنگ نگاره‌ها شاید از نقوش نقر شده بر سنگ قبرها، الگو گرفته است. همچنین سبک کار و بعضی از حرکت‌ها، مثل دست به کمر بودن و نشانه‌گیری به طرف شکار در سنگ‌نگاره‌ها به طور واضح مشهود می باشد که از سبک و اشکال بر روی سنگ قبرها، الهام و الگو گرفته شده است(بنگرید به تصویر ۵).

مجموعه سنگ‌نگاره A که به احتمال صحنه شکار را نشان می‌دهد و توسط چوپانان منطقه نقر شده‌اند بر بالای سر همه نقوش، نگاره یک بز نقر گردیده و در زیر این نگاره، یک ردیف بز به صورت موازی و پشت سر هم به تعداد ۶ عدد نقش شده است. صحنه به صورت سکون و حالت منتظم دارد.

در زیر این مجموعه، صحنه اصلی به صورتی که در شرق نگاره‌ها چهار تصویر اضافی و در روبرو نگاره‌های بز قرار دارد. البته در مرکز و منتهی الیه غرب صحنه، دو نگاره وجود دارد که اگر فرض به انسان بودن آنها باشد، به نظر آنها مشغول رماندن شکار به طرف شکارچی دیگری هستند.

نگاره A20 بهترین نمونه یک شکارچی را به تصویر کشیده است ولی متاسفانه وسیله شکار آن مشخص نیست ولی با مقایسه با نقوش سنگ قبرها و نقوش دیگری از جمله سنگ‌نگاره‌های سرخ لیزه ۱(شیدرنگ، ۱۳۸۶) احتمال دارد که این شخص تفنگ در دست داشته باشد؛ اگر فرض ما درست باشد این نگاره نمی‌تواند قدیمی‌تر از زمانی باشد که اسلحه برای اولین‌بار مورد استفاده قرار گرفته است. با این اوصاف احتمال اینکه نگاره‌ها مربوط به چند سده اخیر باشد، زیاد است.

نتیجه گیری

نگارنده طی یک سری گفتگو با اهالی ریش سفید منطقه متوجه شد که در دوره‌های قاجاریه، پهلوی اول و دوم عده‌ای دامدار چادرنشین در جلوی دهانه تنگه بهرام چوبین ساکن شده‌اند[1]. اینان گله‌دارانی بوده‌اند که شکارچیان ماهری نیز بوده‌اند و در فصل تابستان برای آب دادن حیوانات و استراحت در سایه، گله‌های خود را به درون تنگه می برده‌اند و چند ساعت از روز را در درون تنگه اتراق می کرده‌اند. در حال حاضر هم شاهد این امر توسط چوپانان هستیم. با توجه به اینکه چند ماه از پائیز و زمستان رودخانه فصلی در درون تنگه جریان دارد و سنگ نگاره‌ها هم بر سر راه این رودخانه قرار گرفته‌اند، در زمان جاری بودن آب رودخانه، به هیچ وجه رسیدن به پای این سنگ نگاره ها میسر نیست، می توان گفت این نگاره‌ها توسط همین چوپانان در گذشته خلق شده اند و نه کسانی که برای شکار در این محل پنهان می‌شده‌اند؛ زیرا در فصل تابستان حیوانی، بخصوص بز کوهی، به طرف کوهپایه و پائین کوه نمی‌آید.

در مورد فعل و انفعالات فرسایشی باید متذکر شد که ناهمواری‌های استان ایلام از رسوبات دوران اول تا چهارم زمین‌شناسی به یادگار مانده‌اند و رشته‌کوه کبیرکوه از نوع سازند پبده مربوط به دوران سوم زمین‌شناسی و به صورت رسوبی است، و جنس سنگه‌ای این منطقه آهکی بوده که در شرایط بخصوصی زود عکس‌العمل نشان داده و درصد فرسایش به حد بالا می‌رسد. آن‌چه که مسلم است فشار و سرعت آب رودخانه که از ارتفاع به نگاره‌ها می‌ریزد و همچنین گرمای طاقت فرسای تابستان، فرسایش شدید این نگاره‌ها را فراهم می‌سازد.

گر چه تعیین قدمت بر سنگ‌نگاره ها بدون روش‌های آزمایشگاهی دشوار و عجولانه است اما با توجه به تفاسیر بالا نگارنده معتقد است به احتمال مجموعه نگاره‌های تنگه بهرام چوبین مربوط به قرون اخیر است.

---

۱. پیشینه استقرار در تنگه بهرام چوبین و حاشیه آن با توجه به ساختار های معماری و برج وباروها به جای مانده و همچنین بررسی باستان شناختی که اخیرا انجام گردیده، حاکی از آن است که از دوران مفرغ میانی تا عصر حاضر می رسد(ن.ک. مظاهری ۱۳۸۵).

سپاسگزاری

نگارندگان از سجاد علی‌بیگی به خاطر بازخوانی متن مقاله و تذکرات سودمندش قدردانی می‌نمایند. همچنین از رامین یشمی به خاطر راهنمایی‌های ارزشمند، مهرنوش زاده دباغ برای ویرایش چکیده انگلیسی و محسن میربلوکی برای امور رایانه‌ای و طراحی برخی از نگاره‌ها متشکریم.

کتابنامه

پارسی

حاتم، غلامعلی

۱۳۴۴ «نقش و نما در سفالینه‌های کهن ایران»، *فصلنامه هنر*، شماره ۲۸، صص ۳۶۴.

شیدرنگ، سونیا

۱۳۸۶ «نقوش صخره ای میوله؛ نویافته هایی در شمال کرمانشاه»، *باستان پژوهی*، دور جدید، سال دوم، شماره ۳، صص ۶۲-۵۷.

رفیع فر، جلال الدین

۱۳۸۴ سنگ نگاره های ارسباران: پژوهشی در مردم شناسی و باستان شناسی هنر، *پژوهشکده مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی کشور*، تهران.

فرزین، علیرضا

۱۳۸۴ گورنگاره‌های لرستان (پژوهشی مردم‌شناختی در نقش و مضمون سنگ گورهای لرستان)، *سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم-شناسی*.

وحدتی، علی اکبر

۱۳۸۹ بوم‌های سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخره‌ای در استان خراسان شمالی (جربت و نرگسلوی علیا)، *اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی*.

مظاهری، خداکرم

۱۳۸۵ گزارش فصل دوم بررسی و شناسایی باستان شناسی دره سیمره، سه جلد، *جهاد دانشگاهی واحد استان ایلام* (منتشر نشده).

غیر پارسی

Devlet, Ekaterina

2001 Rock Art and the Material culture of Siberian and Central Asian Shamanism. The *Archaeology of shamanism*, pp. 43-54.

Francfort, Henri-Paul

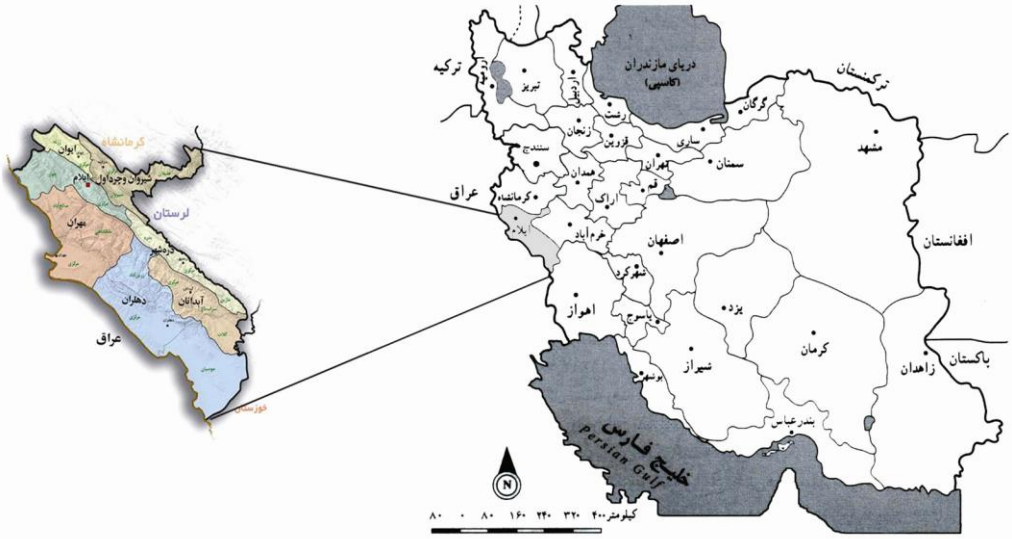
2001 Art, Archaeology and the Prehistories of Shamanism in inner Asia. pp. in: Henri-Paul Francfort and Roberte N. Hamayon(eds), in collaboration with Paul Bahn, the Consept of Shamanism. Uses and Abuses, (Bibliotheca Shamanistica, vol. 10), Budapest, *Akademiai Kiado*, 243-276.

Jacobson-Tepfer, Esther

2001 Shamns, shamanism, and Anthropomorphizing Imagery in Prehistoric Rock Art of the Mongolian Altay. pp. in: Henri-Paul Francfort and Roberte N. Hamayon(eds), in collaboration with Paul Bahn, the Consept of Shamanism. Uses and Abuses, (Bibliotheca Shamanistica, vol. 10), Budapest, *Akademiai Kiado*, pp. 277-294.

Remacle, L. Lejeune, M. Adeli,J. Mohmmdi,S. & Otte, M.

2006 Art rupestre de Houmian, province de Luristan, Iran. *Anthropzologica* 41 (2): 13-27.



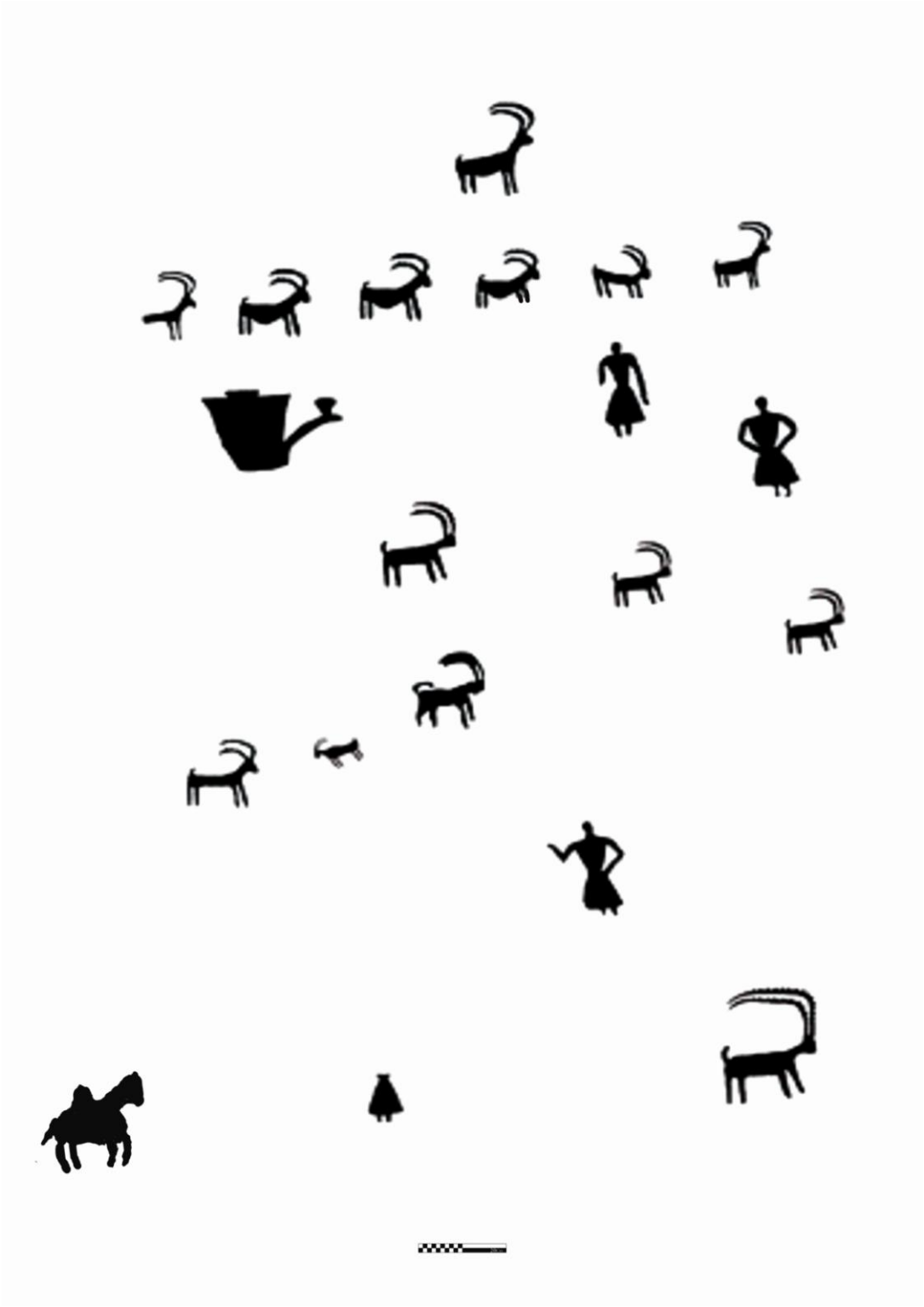
شکل ۱: موقعیت استان ایلام در کشور و شهر دره شهر در استان

تصویر ۱: نقشه هوایی منطقه و موقعیت تنگه بهرام چوبین

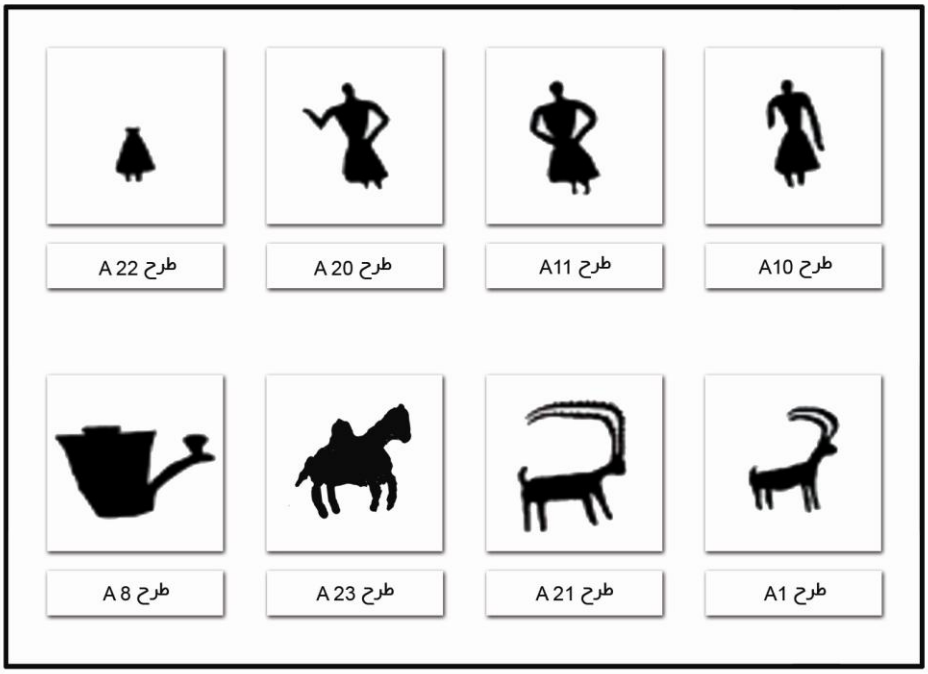
تصویر ۲: دور نمایی از تنگه بهرام چوبین

تصویر ۳: محل سنگ نگاره ها در داخل تنگه

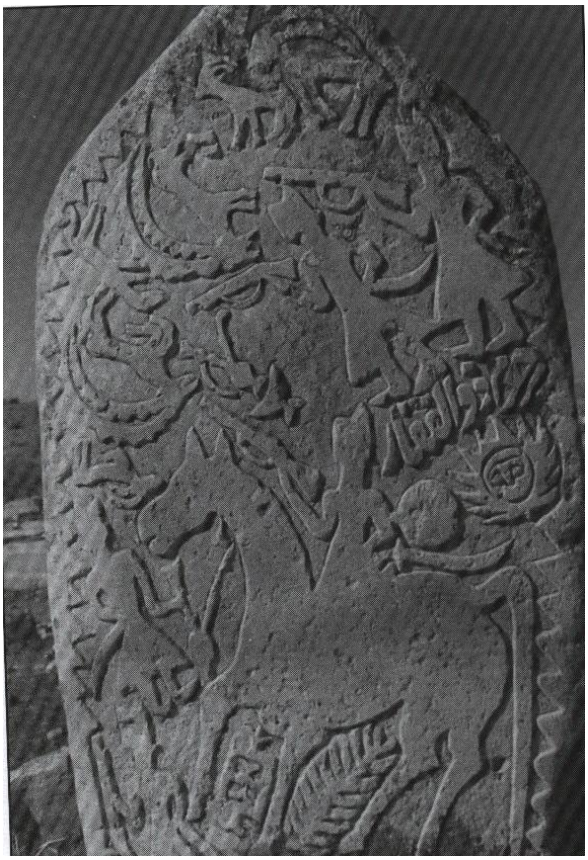
تصویر ۴: نمایی از بخش سنگ نگاره A



طرح ۱: طراحی نگاره های تخته سنگ A



طرح ۲: طراحی برخی از نگاره ها به صورت منفک(به داخل متن رجوع شود)



تصویر ۵: گور نگاره ای از قبرستان حیات الغیب لرستان(فرزین، ۱۳۸۴)

بررسی نقوش جانوران مقدّس در هنر ساسانی

الهام وثوق بابائی*

(دانش آموخته کارشناسی ارشد باستان شناسی- دانشگاه تهران)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۵ * تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۸)

(از ص ۴۵ تا ۵۹)

چکیده

بخشی از مهم‌ترین نقوش تزئینی آثار هنری دوره ساسانی، نقش‌ها و نمادهای جانوری هستند. موضوع این مقاله، تحلیل بُن-مایه‌های دینی این نقش‌ها و نمادها است که در دو مفهوم کلی بررسی می‌شوند: برخی از حیوانات به سبب اهمیت آن‌ها در زندگی روستانشینی و کشاورزی ایرانیان باستان در متون زردشتی مورد توجه قرار گرفته اند و توجه به آن ها از وظایف مزدیسنان دانسته شده است. از آن جمله است گاو و خروس و سگ که نقش آن‌ها را در هنر ساسانی می‌بینیم. در زردشتی‌گری روزگار ساسانی، ایزدان دارای نمادها و نمودهای مادّی هستند که برخی از آن‌ها به شکل جانوران است. از مهم‌ترین این جانوران، باید به«گراز» اشاره کرد که نمادی از«بهرام»، - ایزد پیروزی- است و نیز اسب بالدار که نمودی از ایزد«تیر» می‌باشد. همچنین «فرَّه» (farra) که در فرهنگ ایرانی و زردشتی نمادی از شکوه و پادشاهی است، نمودهای جانوری همچون قوچ و شاهین دارد که بازتاب نقش‌ها و نمادهای آن‌ها به فراوانی در هنر ساسانی دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هنر ساسانی، دین زردشتی، جانوران مقدس، نماد شناسی.

*. elham.vosouq@ut.ac.ir

مقدمه

جامعه‌ی روزگار زردشت و پس از آن، به گلّه و دام وابسته بودند؛ در مذهب زردشتی، نگهداری درست و آسیب نرساندن به آن‌ها از وظایف مزدیسنان به شمار آمده است و حتی زردشت از اَهورامزدا درخواست دارد که پیوند رمه و گله را از این سرزمین قطع نکند(یسنا، هات ۶۰، بند ۳). خویشکاری نخستین امشاسپند(بهمن) حمایت از چارپایان اهلی در جهان گیتی است و در میان ایزدان نیز، ایزد مِهر(یسنا، هات ۱، بند ۳) و ناهید(آبان یشت، کرده ۱، بند ۱) به چارپایان و گله‌ها توانگری می‌بخشند و این اهمیت جانوران در دین زردشت، به اندازه‌ای است که جانوران، ایزدِ ویژه‌ی خود دارند که در اَوستا، آن‌را «درواسپ»[1] (که به معنای دارنده اسب درست و سالم است) نامیده‌اند(درواسپ یشت، بند ۱-۲). در ایران کهن، ارج و اهمیت جانوران به گونه‌ای والا بود که برنهادن نام برخی از آنها بر انسانها، رسمی پسندیده و روا بوده و این ارج تا آنجا بود که نام پیامبر ایران، زردشت(Zaraϑuštra)، از نام «شتر» برگرفته شده است(پورداوود ۱۳۸۶ : ۲۳۰) وحتی در داستان‌ها، مردان بزرگ را پرورده جانوران می‌دانند؛ چنان‌که در داستان‌های ایران، فریدون را، گاو(فردوسی ۱۳۸۷ : بیت ۲-۶۸۱)[2] و زال را، سیمرغ(فردوسی ۱۳۸۷ : بیت ۷-۲۲۳۶)[3] پرورش داده است.

با رسمی شدن دین زردشت در دوره ساسانی، بسیاری از باورهای مزدیسنان در فرهنگ و هنر ساسانی چهره مادی پیدا میکند، در این پژوهش، جانورانی را که بر آثار هنری دوره ساسانی، نمود یافته‌اند و مفهومی دینی و آیینی دارند، برشمرده و بررسی میشوند.

۱) جانوران سودمند در دین زردشتی

گاو: گاو در نزد هندو- ایرانیان از پایه‌های اقتصاد روستایی به شمار می‌رفته و افزون بر فرآوردن شیر، در شخم زدن زمین و گردونه کِشی و بارکشی نیز از این جانور بهره برده می‌شده است، از این‌رو چارپایی بسیار گرانبها به شمار می‌آمده و نقشی توتم-گونه داشته است. زردشت، در گاهان، آزردگی خود را از آیین قربانی کردن این جانور نشان می‌دهد(یسنا، بند ۲۹، ترجمه پورداوود) و بر پایه‌ی جهان بینی زردشتی، «گاوِ یکتا آفریدْ» (ایوک دات)، نخستین نماد هستی شناسانیده شده است (فرنبغ دادگی ۱۳۸۰: ۴۰)در«بُنْدَهِش» آمده که اَهورا مزدا، گاو را، به سبب ارجمندی، در دو مرحله آفرید(همان: ۷۸). در این جهان بینی، نابودی گاوِ نخستین، به معنای پایان روندِ آفرینش نیست بلکه پس از آن، نطفه گاو به ماه برده شد و ماه آن را پالوده و پاکیزه کرد و سپس از آن نطفه، گونه‌هایی بسیار از جانوران سودمند آفریده می‌شوند. بر این پایه، می‌توان گاو را نمودی از آفرینش دوباره و سرآغاز اسطوره‌ای پیدایش و آفرینش چهارپایان دانست.

---

۱. druwasp

۲. بسر بر، همی گشت گردان سپهر/ شده رام با او، فریدون به مهر
همان گاو، که‌ش نام، برمایه بود/ زگاوان ورا برترین پایه بود

۳. به جایی که سیمرغ را خانه بود. بدان خانه، این خُرد، بیگانه بود
نهادند بر کوه و گشتند باز/ برآمد برین روزگاری دراز

نقش گاو در دوره ساسانی، بر روی آثار هنری دیده می‌شود؛ از جمله بر روی جام کلیموا(تصویر ۱) نگاره‌های کم مانندی دیده می‌شود که آشکارا نشانگر جنبه دینی و آیینی گاو است. در این بشقاب، ایزدِ ماه بر روی تختی تکیه زده و آن تخت بر گردونه‌ای نهاده شده است که در هر سوی گردونه، دو گاو به چرخ‌هایش بسته شده و آن را می کِشند. دیدگاه‌های گونه‌گون درباره‌ی کیستی آنکه بر ارابه نشسته، هست: «تخت سلطنتی، آراسته به ساعت بود که در هر زمان – روزها الهه خورشید و شبها الهه ماه- از درون آن ظاهر می-شده‌اند. در اینجا، ایزد ماه بر بالای ارابه بر تخت تکیه زده است و مرد جوانی که تیر و کمان بر دست دارد، ایزد خورشید است که در پشت افق قرار دارد»(آزموده ۱۳۷۶ : ۱۶۹). اما اُربِلی مرد جوانی را که در زیر تخت، تیر و کمان به دست دارد،«تیشتر» می‌داند که در یک مرحله، به چهره‌ی مردی جوان ظاهر می‌شود(Orbeli,1977:736). اما درباره پیوند ایزد ماه و گاوهایی که این گردونه‌ها را می کِشند، باید به آفرینش گاو نخستین، که در *بُندهِش* از آن سخن رفته است، توجه کرد؛ در این داستان آمده که : هنگامی‌که دیو بدی به گاو نخستین رسید، اَهورامزدا برای اینکه گاو، کمتر درد بکشد، گیاه مَنگ(بنگ) (آرامش بخش) را به گاو داد تا از آن بخورد و از گزند اَهریمن کاسته شود. اما با خوردن این ماده شفا بخش، گاو بیمار و نزار گردید و سرانجام چشم از جهان فرو بست: «هنگامی که او درگذشت امشاسپند اَمرداد، روشنی و زوری که در تخم گاو بود گرفت و به ماه برد و به ایزد ماه سپرد، ایزد ماه آن‌را بپالود و بسیار چهره-ها از او پدید آورد و آن‌را به ایرانویج فراز آفرید و از آن انواع چارپایان و جانوران و پرندگان پدید آمدند»(فرنبغ دادگی ۱۳۸۰: ۶۵ – ۶۶). بر این پایه، ماه، پاسدار ستوران و در بردارنده ی نژاد جانوران است. از دیگر سو، در اَوستا –*ماه یشت*– نیز ضمن اشاره به اهمیت ماه، به این پیوند ماه و گاو اشاره شده است، چنانکه در بند ۳ همین یشت آمده« ماهِ در بردارنده‌ی تخمه گاو، آن اَشَون را می‌ستاییم»(ماه یشت، بند ۳، گزارش دوستخواه). گاو و ماه، نه تنها درآفرینش با یکدیگر پیوستگی دارند، بلکه شاخ‌های گاو، نمودی است از هلال ماه و با آن همسانی دارد. در آثار هنری دوره ساسانی، ارتباط ماه و گاو به روشنی آشکار است، از جمله در یک اثر مُهر که از قصر ابونصر در فارس بدست آمده است (تصویر۲) نقش هلال ماه در بالای نقش گاو دیده می‌شود.

خروس: نام خروس از مصدر خرئوس(khraos =khrus)آمده که در اَوستا به معنی«خروشیدن» است(پورداوود ۱۳۸۶ : ۳۱۶) و این نامگذاری به مناسبت بانگ زدن خروس است. اما در خود اَوستا این واژه به نام«پرو-دَرش» (pro-darsh) آمده که به معنی «از پیش بیننده» است(همان : ۳۱۷). چون خروس، سپیده دم را پیش از همه می‌بینید و مردم را از نزدیکی بامدادان آگاه می-کند و به نیایش پروردگار فرا می‌خواند.

در اَوستا، خویشکاری ایزد سروش، نگهداری از شب است؛ «آن‌که هرگز به خواب نرود و هشیارانه آفرینش مزدا را نگاهداری کند»(یسنا، هات ۵۷ ، بند۱۶) سروش در اوستا برای فرا خواندنِ مردم به سحرخیزی، از خروس یاری می گیرد؛ در فصل ۱۸ وندیداد آمده است که: «آتش، سروش پارسا را به یاری می خواند و گوید: به یاری من بشتاب. پس آنگاه، سروش پارسا،

مرغی را که پرودَرش نام دارد، بیدار می‌کند و مرغ، بانگ بر می آورد و دمیدن بامداد را نوید می‌دهد»(وندیداد، فصل ۱۸، بند ۲۴-۱۸، گزارش دوستخواه). به سخن دیگر، خروس، بیدار کننده معنوی انسانها است.

در هنر ساسانی، نقش خروس در آثار هنری ساسانی دیده می شود(تصویر۳). در این آثار، خروس هاله‌ای پیرامون سَر خود دارد که بیانگر تقدس این جانور است و نشان می‌دهد که خروس در هنر ساسانی، یک پرنده‌ی معمولی نیست، با توجه به اهمیت خروس در متون مذهبی و همراه بودن خروس با ایزدِ سروش، به نظر می‌رسد، خروس نمادی از جانور همراه ایزد سروش است و افزون بر این جنبه تقدس، با توجه به شال گردن‌های دور سَر، نمادی از شکوه و سلطنت در این دوره نیز محسوب می‌شود.

نقش خروس با فراوانی بیشتری بر روی پارچه‌ها دیده می‌شود : پارچه‌ی موزه واتیکان (تصویر۴) دارای طرح مدوری است که از دو دایره هم کانون ساخته شده و فاصله میان دو دایره، با نقوش قلبی مانند رنگارنگی آراسته شده است. قاب مدور، دربرگیرنده نقش یک خروس است که بر روی زمینه‌ی زرین نمایان است و به شیوه‌ی زیبا و شگرف تزیین گردیده است. در فضای میان بخش‌های پی‌درپی، ترنج‌ها و گل برگ‌های ترکیبی، آمیزه‌ی زیبایی از رنگ‌های سرخ و سبز پدید آورده‌اند. به نظر اَکرمن، این پارچه با نقش خروس، یکی از زیباترین پارچه‌های ابریشمی این دوره است و گرچه بسیار استادانه به نظر نمی‌رسد، ولی بسیار قوی کار شده و جلوه و زیبایی ویژه‌ای دارد که شکوه این پرنده را نمایان می‌سازد (Ackerman,1977:702).

بر روی پارچه دیگری(تصویر۵) که دارای زمینه‌ی قرمز است، نقش خروس، با شکوهی ویژه به نمایش گذاشته شده است. در میان دایره‌ها، بر گردنِ خروس‌ها، شال‌گردن هایی دیده می‌شود که از ویژگی هنر ساسانی است و نمونه همسان آن، بر گردن پادشاهان این دوره نیز دیده می شود، و نمادی از سلطنت است.

سگ: دین زردشتی، اهمیت بسیار زیادی را برای سگ قائل شده است؛ در اَوستایی که امروزه در دست داریم، فقط در بخشی که وندیداد نامیده شده، از سگ سخن رفته و سگ شبانی به سگ‌های دیگر برتری داده شده است: در وندیداد ، اَهورمزدا گوید «اگر آن دو سگ- سگ گله و سگ خانگی- گذارشان به خانه‌ی هر یک از مردم اَشَوَنِ من افتد، هرگز نباید آن ها را بیرون رانند؛ زیرا هیچ خانه‌ی اَهوره آفریده‌ای روی زمین جز با بودن آن دو سگ ماندگار نیست»(وندیداد، فرگرد ۱۳، بند ۴۹؛ گزارش دوستخواه) این سخن به خوبی می‌رساند که ایرانیان در روزگار پیشین تا چه اندازه نیازمند پاسبانی این جانور بوده‌اند و تا چه اندازه به جانوری که مایه‌ی آسایش آنان بوده، ارج می نهاده‌اند.

با وجود ارزش زیادی که دین زردشت برای سگ قائل است، در هنر ساسانی، نمود کمتری دارد. بر روی یک پارچه ساسانی که در کلیسای سانس نگهداری می شود(تصویر۶) دو سگ دیده می شود که در کنار درخت زندگی قرار دارند. در باور ایرانیان، درخت شگفت انگیز و حیات بخشی به نام گئوکرن وجود دارد که در ته دریای فراخکرد می‌روید، این گیاه بیمرگی می‌آورد و هر که آن را بخورد، جاویدان می‌ماند. اَهریمن برای از میان بردن این درخت تلاش می‌کند و در مقابل، اَهورا مزدا، جانورانی را

برای حفاظت از این درخت می‌گمارد (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰ :۱۰۰). در این پارچه، دو سگ، شیر و روباه دیده می شود که در حال پاسداری و نگهبانی از این درخت هستند و به وظیفه ی دینی و اسطوره ای خود عمل می‌کنند.

۲) جانورانی که نمودی از ایزدان و مفاهیم دینی هستند

گراز: در زرتشتی‌گریِ دوره ساسانی، گرایشی شگفت به جان بخشی و جاندارانگاری(شخصیت بخشی) به پدیده‌های مینَوی و مفهوم‌های ذهنی و انتزاعی وجود دارد. یکی از این نمونه‌ها، نمادها و نقش‌مایه‌های ایزد بهرام است. بهرام(به اوستایی ورثرغنه Vərəθraγna ؛ در پهلوی وهرام Wahrām) از خدایان کهن آریایی و خدای جنگ و لقب«ایندره» خدای ودایی است که در آیین مزدیسنا همچنان جایگاه بالای خود را نگاه داشته است(بهار،۱۳۷۸: ۷۸، یادداشت شماره ۱۵). در یشت چهاردهم از بخش یشت‌های کتابِ اَوستا – که بهرام یشت نامیده شده– درباره پدیدار شدنِ ایزدِ بهرام، به ده پیکره‌ی گوناگون سخن آمده است (بهرام یشت، بند ۲۷–۱)که پنجمین بار در پیکره‌ی گرازی زنده با دندان های تیز، نمود می‌یابد(بند ۱۵) و در مِهر یشت نیز بهرام در همین پیکر گراز، ایزدِ مهر را همراهی می کند(مِهر یشت، کرده ۱۸، بند ۷۰؛ گزارش پورداوود). این شکل از ایزد بهرام، به دلیل اینکه نمادی درخور و مناسب برای نشان دادن پیشتازی و نیرومندی است، در دوره ساسانی، محبوبیت بسیار داشته و نه تنها در نام های این دوره دیده می شود همچون«وراز بندک» و «شهر وراز»(پورداوود ۱۳۴۷ : ۴۵۹) بلکه در هنر نیز بازتاب می‌یابد.

ویژگی‌های تصویری گرازهای نقش شده بر آثارِ هنری ساسانی(تصویر۷) نیز نشانگر این نکته است که آنها، تنها جنبه تزئینی ندارند«وجود کنگره‌ها در تاج، موهای زبری که در پیشانی مانند تاجی رو به بالا ایستاده‌اند، دندان‌های نیرومند و چشم که در آن با ایجاد حفره کوچکی در مردمک، نگاه نفوذی تولید شده است، مفاهیم ساده‌ای هستند که بوسیله آن‌ها تاثیری متقاعد کننده از جانوری به وجود می‌آورد که دارای نیروی فوق طبیعی است»(پرادا، ۱۳۷۵ : ۳۰۹). نقش گراز که با فراوانی بیشتری در روی پارچه ها (تصویر۸) دیده می‌شود، دارای همین ویژگی‌های تصویری است و به گمان بسیار، پیشتازی و نیرومندی این جانور را به کسیکه آن جامه را بر تن می‌کرده، می‌داده است.

اسب بالدار: اسب بالدار یکی دیگر از جانورانی است که نقش آن برگرفته از مفاهیم مذهبی است و ریشه آن را باید در اوستا جستجو کرد: تیشتر(در پهلوی : tīr یا tištrya ودر اوستا tištrya) ایزدی است که یشت هشتم اوستا از آن او است. بنابراین یشت، تیشتر به سه شکل در می آید که یکی از آن‌ها به شکل اسب بال‌دار است «او به پیکرِ اسب پاکی درآید، خیزاب ها برانگیزد. پس بادِ چالاک، وزیدن آغاز کند(تیر یشت، کرده نهم، بند ۸؛ گزارش دوستخواه). . . پس آن‌گاه تیشتر زیبا و آشتی بخش به سوی کشورها روی آورد تا آن‌ها را از سالی خوش بهره‌مند کند. اینچنین سرزمین‌های ایرانی از سالی خوش برخوردار شوند»(بند ۹). خشکی و گرمای تابستان از دیرباز بزرگترین آفت در ایران زمین بوده است و ایرانیان چنین می‌پنداشتند که تیشتر، باران‌های سودمند تابستان را همراه می‌آورد، درحالی‌که اَپوش، آب‌ها را زندانی ساخته و فقط تیشتر می‌تواند آن‌ها را رهایی بخشد.

در تیر یشت که شرح مبارزه و چگونگی او را با اپوش- دیو خشکی- نشان می‌دهد، در ده شب سوم، ایزد تیر به شکل اسب بال‌دار ظاهر می‌شود: «تیشتر رایومند در سومین ده شب، کالبد استومند(مادی) پذیرد و به پیکر اسب سپید زیبایی با گوشهای زرین و لگامِ زرنشان در فروغ پرواز کند»(تیر یشت،کرده ۶، بند ۱۸) و در برابر او اَپوش، (دیو خشکی) نیز به پیکره‌ی اسب در می آید، اما به شکل اسبی سیاه و بی دُم(بند ۲۰).

در هنر ساسانی، نقش اسب بالدار بر روی بشقاب ها و مُهرها(تصویر۹) دیده می‌شود. برای نمونه: درباره آن جانور خیالی که بر بشقاب موزه‌ی هرمیتاژ(تصویر۱۰) نقر شده است، اُربِلی بر این باور است این جانور خیالی، تیشتر است که در اینجا به چهره این جانور جلوه یافته است. نقش سوار نیز«درواسپ» (ایزد نگهدار چارپایان) است که در این تصویر به چهره‌ی یک زن، نی نواز نشان داده شده است. آن‌ها از کنار یک رود که گمان می‌رود«رود رام» -رود چراگاه خوب- است، می گذرند(Orbeli,1977: 736).

نمودهای جانوری فرّه: «فرّه» یکی از مفاهیم اساسی در فرهنگ ایرانی است؛ فر (خورنه Xvarənah اوستایی، فرنه Farnah پارسی باستان و خوره Xwarrah فارسی میانه) را گاهی با Xvar (خورشید) هم ریشه دانسته‌اند و گاهی آن‌را از ریشه Xvar به معنی«به دست آوردن و گرفتن» فرض کرده‌اند. درخشش و ثروت هم معنی کرده‌اند و نشانه‌ای دانسته‌اند از چیزهای خوب، پیشرفت و بخت. گاهی گفته اند، فَره خود پیشرفت نیست موجب و انگیزه‌ی پیشرفت است و یا نماینده‌ی همه نعمت‌هایی است که از آسمان می‌رسد(آموزگار، ۱۳۷۴ : ۳۳).

فر، نمادهای جانوری نیز به خود می گیرد: در اَوستا از یک مرغ شکاری به نام وارغَن(Vareγan) یاد شده است؛ در بهرام یشت که در ستایش ایزد بهرام(ایزد پیروزی) است، بهرام به ده پیکر، خود را به زرتشت می‌نماید که یکی از آن‌ها به پیکر مرغ وارغن است: «بهرامِ اَهوره آفریده، هفتمین بار به کالبد وارغَن که(شکار خود را) با چنگال‌ها بگیرد و با نوک پاره کند، به سوی او پرید. . . وارغَن که در میان پرندگان، تندترین و در میان بلند پروازان، سبک پرواز ترین است»(بهرام یشت، بند ۱۹). زنده یاد پور داوود، با توجه به واژه‌های اوستایی و پارسی باستان، معنی واژگانی وارغن را، «بال زننده» می‌داند و در ادامه می گوید که وارغن باید نام دیگری از مرغ «سئن» باشد و هر دوی آن را شاهین می‌داند(پورداوود،۳۰۵:۱۳۸۶). در داستان جمشید، فرّه ایزدی به صورت مرغ وارغن درمی‌آید: «در هنگام پادشاهی جمشید نه سرما بود بود و نه گرما، نه پیری بود و نه مرگ و نه رشک دیو آفریده(اینچنین بود) پیش ازآنکه او دروغ گوید و به گفتار نادرست پردازد، پس از آنکه او به سخن نادرست و دروغ پرداخت، فرّ از او آشکارا به پیکر مرغی بدر رفت؛ چون فَر از او بگسست، سر گشته شد. . .» (زامیاد یشت، بند۳۳ تا ۴۰) از این بندهای اَوستا به-خوبی پیداست که وارغَن(= شاهین) یکی از نمودهای نیرومندی و پیشتازی ایزدان آسمانی از شاهان و فرمانروایان شناخته می‌شده است و در دوران کهن، فرّ که بخششی یزدانی بوده، به پیکر این پرنده نیرومند، پدیدار می‌شده است و به هر که روی می‌آورد، رستگارش می کرد و از هر که بَرمی گشت، او را خوار می‌ساخت.

در هنر دوره‌ی ساسانی نقش این پرنده در تاج پادشاهان ساسانی(به خصوص پس از دوره بهرام دوم) دیده می‌شود که به شکل بال‌های شاهین است؛ در نقش برجسته بهرام دوم در سر مشهد، این تاج که به شکل بال‌های شاهین است، به خوبی نمایان است. در یک تندیس نیز که از جنس لاجورد است، بهرام چهارم(؟) را می‌بینیم که تاجی با بال‌های شاهین دارد(تصویر ۱۱). نمادهای بالدار تاج‌های پادشاهان ساسانی همگی در ارتباط با مفهوم فرّ پادشاهی هستند(سودآور، ۱۳۸۳: ۷۸).

یکی دیگر از نمودهای جانوری فرّه‌ی ایزدی، به شکل قوچ است: این جانور نه تنها یکی از کالبدهای ایزد بهرام است(بهرام یشت، کرده ۸، بند ۲۳) بلکه قوچ، نمود فرّه و نشان قدرت شاهی نیز می‌باشد: در کارنامه اردشیر پاپکان آمده است که هنگام گریز وی به پارس، «قوچی به دنبال او می دوید و چون پرسیدند که آن چیست که به دنبال وی روان است: گفتند فرّه‌ی کیانی باشد»(هدایت ۱۳۱۸ : فصل ۴- بند ۱۰ و ۲۴) بنابراین، قوچ هم نماد بهرام یا ورثرغنه است و هم نماد فرّه‌ی ایزدی که هر دوی آن‌ها برای یک زردشتی باورمند، هم مقدس و ورجاوند است و هم پدیدآورنده‌ی افزونی و نیک بختی است.

نقش قوچ مکرراً در هنر ساسانی دیده می‌شود؛ از جمله بر یک بشقاب، در گالری ساکلر؛ در مرکز درونی این ظرف سیمین، منظره‌ای از یک زن و شوهر که بر تختی نشسته‌اند، کنده کاری یا قلم زنی شده است و در پایین تخت، سَرِ یک قوچ، در حالی که از نیمرخ راست نشان داده شده، دیده می‌شود(تصویر۱۲). نقش قوچ با فراوانی بیشتر بر روی پارچه‌ها وجود دارد: در پارچه‌ای که از گورستان مصر به‌دست آمدهیک قوچ با دو شاخ بلند و خمیده را نشان می‌دهد(تصویر۱۳). این قوچ یک گردنبند مروارید نشان و روبانی چین دار که از پشت گردن به گردنبند پیوسته است، بر گردن دارد. این قوچ در میان یک قاب که پیرامون آن‌را ردیفی از دایره‌های کوچک در بر گرفته، نقش شده است.

در یک نمونه‌ی دیگر، قوچی در یک پارچه (تصویر۱۴) نقش شده است، اما این قوچ مانند تصویر ۱۳ در قاب مروارید نشان، جای نگرفته است، بلکه در چند ردیف و در جهت مخالف هم نقش شده‌اند. افزون بر آن، شال گردن‌هایی که بر گردن این جانوران مشاهده می‌شود، بر این مفهوم تاکید دارد.

نتیجه گیری

در فرهنگ هنری عصر ساسانی همچون دیگر فرهنگ‌های هنری، نمادهای هر یک از جانوران بازتاب مفهومی خاص و برگرفته از اعتقادات و باورهای رایج بوده‌اند. جانوران نقش شده بر آثار هنری ساسانی در دو حالت، جنبه تقدس گرفته‌اند که هم نوشتارهای دینی و هم ویژگی‌های ظاهری این مقدس بودن را نشان می‌دهد. برخی از این جانوران در نظر ایرانیان، حیوانات سودرسان و مقدس هستند مانند گاو و سگ؛ همان گونه که در اَوستا نیز از آنها سخن رفته است، همراه و یاور ایزدان هستند. در اَوستا، اشاره شده که سروش برای پاسداری از شب، از خروس بهره می‌گیرد. این پرنده خجسته در آثار هنری ساسانی دیده می-

شود و با توجه به ویژگی‌های ظاهری همچون گردن بندهای شاهانه و هاله‌ی گرداگرد سَر(که جنبه پادشاهی و تقدس دارند) نشانگر ورجاوند و مقدس بودن این پرنده در دوره ساسانی است .

برخی دیگر از آن‌ها حتی تجلی و نمود مادی ایزدان هستند؛ برای نمونه ایزد بهرام که ایزد پیروزی و پیشتازی است، از جایگاه بالائی برخوردار بوده و به همین دلیل، نمادهای وی بر روی آثار هنری ساسانی، پدیدار شد. از نمادهای جانوری وی می‌توان به گراز، قوچ و شتر اشاره کرد که نقش گراز به دلیل نیرومندی‌اش از محبوبیت بیشتر برخودار می‌شود و نسبت به دیگر جانوران از فراوانی بیشتری بهره‌مند است. از دیگر ایزدانی که در اَوستا، جلوه ی جانوری دارند، باید ایزد تیر را نام برد که هم به چهره‌ی گاو و هم به پیکر اسب بالدار پدیدار می شود. به سبب نبودن نشانه‌ی تقدس دشوار بتوان، نقوش گاوی که بر مُهرها دیده می‌شود را به ایزد تیر و یا به گاو نخستین منسوب کرد، با این وجود، چهره‌ی جانوری اسب بالدار که دربرخی از مُهرها و بشقاب ها دیده می شود، همان گونه که از بُندهش هم برداشت می شود، به گمان بسیار، نمود جانوری ایزد تیر است.

حضور دیگر جانوران که نشانگر مقدس بودن آنهاست، نمودهای فرّ است. در دین زردشت، فرّ ایزدی و شاهی نشانه‌ی شکوه، بخت و مشروعیت پادشاهی است و جنبه تقدس دارد. هم در اوستا و هم در نوشتارهای دوره ساسانی، نمودهای فرّه، چهره‌ی جانوران می‌باشد که می توان به شاهین و قوچ اشاره کرد. بازتاب این اهمیت و تقدس در آثار هنری ساسانی دیده می شود، آنچنان که تاج پادشاهان ساسانی از بال شاهین ساخته می‌شود که نمودی از فرّه‌ی شاهی به شمار می‌آید. نقش قوچ نیز که به فراوانی بر روی بشقاب ها، مُهرها و پارچه ها دیده می شود، نمودی دیگر از فرّه است که گردن بندهایی که بر گردن این قوچ ها دیده می شود، این مقدس بودن را استوار می‌دارد.

سپاسگزاری

قدردان راهنمائی ها و کمک های جنابان حمیدرضا پیغمبری(دانشجوی دکتری تاریخ ایران باستان) و میلاد وندائی هستم و از مهدی سلطانی(کارشناس ارشد ادبیات فارسی) و نغمه اسماعیلی(کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی) به خاطر ویراستاری این مقاله سپاسگزارم.

کتابنامه

پارسی

آزموده، ابوالفضل

۱۳۷۶ ظروف سیمین دوران ساسانی در موزه ارمیتاژ در مجموعه مقالات ایران شناسی، ترجمه و نگارش: ابوالفضل آزموده، انتشارات پاسارگاد. صص ۱۸۶-۱۶۱.

آموزگار، ژاله

۱۳۷۴ فرّه، این نیروی جادویی و آسمانی، کلک، شماره ۶۸، ۶۹ و ۷۰.صص ۴۱-۳۲.

پرادا، ایدت

۱۳۷۵ هنر ایران باستان، مترجم: یوسف مجید زاده، تهران؛ انتشارات دانشگاه تهران.

پورداوود، ابراهیم

۱۳۴۷ ادبیات مزدیسنا؛ یشت ها، تهران؛ کتابخانه طهوری، چاپ دوم. جلد اول.

۱۳۸۶ فرهنگ ایران باستان، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ دوم.

دارمستتر، جیمز

۱۳۸۲ مجموعه قوانین زردشت یا وندیداد اوستا، مترجم: موسی جوان، ویراستار: علی اصغر عبداللهی، تهران؛ دنیای کتاب.

دوستخواه، جلیل

۱۳۷۱ اوستا، کهنترین سرودها و متن های ایرانی، تهران، نشر مروارید.

سودآور، ابوالعلا

۱۳۸۳ فرّه ایزدی در آیین پادشاهی در ایران باستان، نشر میرک(آمریکا).

فردوسی، ابوالقاسم

۱۳۸۷ شاهنامه، ویرایش فریدون جُنیدی، تهران، نشر بلخ، جلد ۱.

فرنبغ دادگی

۱۳۸۰ بُندَهش، گزارنده: مهرداد بهار، تهران، انتشارات طوس.

کارنامه اردشیر بابکان

۱۳۱۸ به اهتمام صادق هدایت، تهران، چاپخانه تابان.

گانتر، سی- جت، پل

۱۳۸۳ فلزکاری ایران دردوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی، مترجم: شهرام حیدرآبادیان، تهران، انتشارات گنجینه هنر.

گیرشمن، رومن

۱۳۵۰ هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، مترجم: دکتر بهرام فره وشی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

منصوری، الهام

۱۳۸۱ بررسی سمبل ها و اساطیر ایران از زمان هخامنشیان تا پایان ساسانیان و ارتباط آن با سمبل ها و اساطیر هند، پایان نامه کارشناسی ارشدِ رشته نقاشی، دانشگاه الزهرا(منتشر نشده).

غیر پارسی

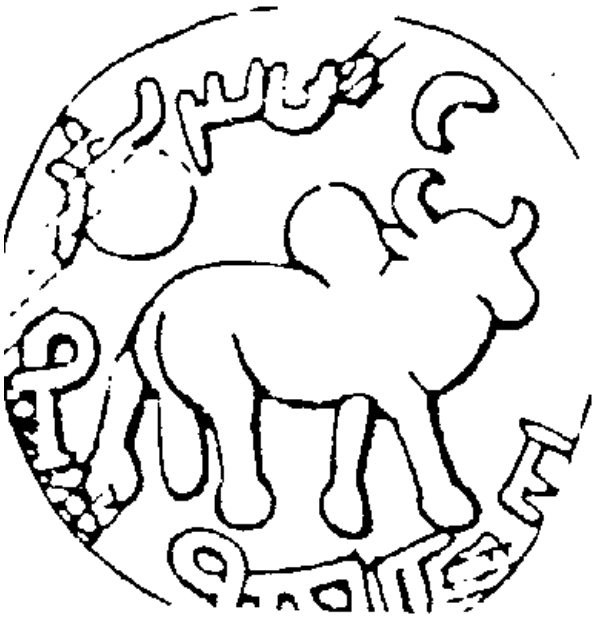
Ackerman, Ph.

1977 “Textiles through the Sasanian period “in A Survey of Persian Art; From Prehistoric times to the present, Tehran: Soroush Press, 1977, Vol II, pp. 681-715.

Orbeli, J.

1977 "Sasanian and early Islamic metalwork" in A Survey of Persian Art; From Prehistoric times to the present, Tehran: Soroush Press, Vol II, pp. 722-77.

تصویر۱: بشقاب سیمین زراندود شده با گردونه ماه و گاو، جام کلیموا (موزه هرمیتاژ – قطر : ۲۱.۸ سانتیمتر
(www.raeeka.wordpress.com)



تصویر ۲: اثر مُهر مسطح، کاخ ابونصر فارس(منصوری، ۱۳۸۱ : ۵۷)

تصویر ۳ : جام سیمین زر اندود شده با نقش خروس، موزه ی هنرهای زیبای بوستون، ۱۰.۲ ×۱۷.۲ سانتیمتر (www.mfa.org)

تصویر۴: پارچه ابریشمی با نقش خروس، موزه ی واتیکان، بلندی دایره ها: ۲۶.۶ سانتیمتر(گیرشمن ۱۳۵۰ : نگاره ۲۸۰)

تصویر ۵ : پارچه با نقش خروس، محل نگهداری ؟ (www.iranatlas.info/sassanid)

تصویر۶: پارچه با نقش شیرهای مقابل هم، ایران شرقی در کلیسای سانس(گیرشمن،۱۳۵۰ : نگاره ۲۸۳)

تصویر ۷ : گچبری با نقش سر گرازدامغان، موزه ایران باستان (پرادا، ۱۳۷۵: شکل ۱۱۶)

تصویر ۸: پارچه از جنس پشم و کتان با نقش سر گراز، سغد، موزه کلوند(www.clevelandart.org)

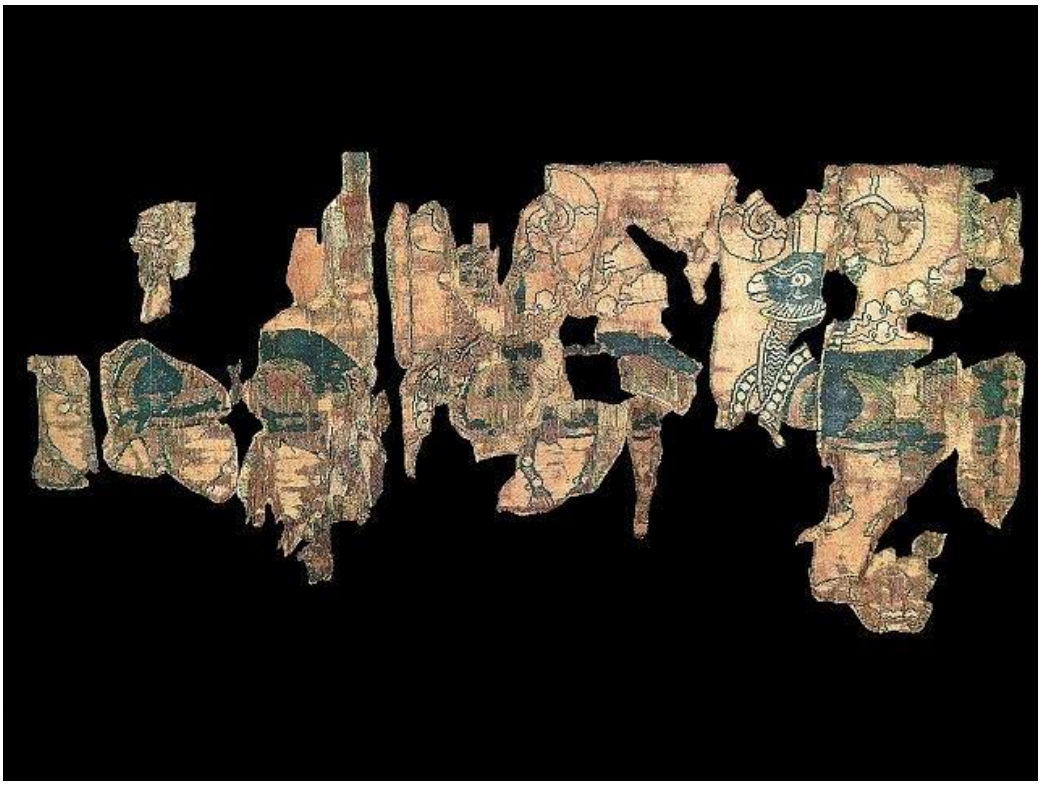
تصویر۹: مهر مسطح با نقش اسب بالدار، موزه‌ی متروپلیتن، اندازه(۱.۹۱×۱۸) (www.metmuseum.org)

تصویر۱۰: بشقاب سیمین زر اندود شده با نقش نوازنده موزه ی هرمیتاژ، قطر : ۲۲.۲ سانتیمتر(www. raeeka.wordpress.com)

تصویر۱۱: نیم تنه پادشاه ساسانی(بهرام چهارم؟) با بالهای عقاب، از جنس لاجورد، لوور(گیرشمن، ۱۳۵۰ : شکل ۲۶۷)

تصویر۱۲: بشقاب سیمین زراندود شده با نقش پادشاه ساسانی و یکی از زنان دربار، گالری آرتور ام ساکلر، قطر : ۱۹ سانتیمتر (گانتر- جت ۱۳۸۳ : ۱۸۱)

تصویر۱۳: پارچه با نقش قوچ، گورستان زیر زمینی انتی نوئه مصر(گیرشمن، ۱۳۵۰ : نگاره ۲۷۳)



تصویر۱۴: پارچه ابریشمی با نقش قوچ، گورستان زیر زمینی انتی نوئه، موزه لیون(گیرشمن ۱۳۵۰ :نگاره ۲۷۷)

قلعه تاق اسپهبد خورشید*

سامان توفیق (کارن)**

(کارشناس ارشد اداره میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری شهرستان شمیرانات)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۵ * تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۸)

(از ص ۶۰ تا۸۴)

چکیده

سرزمین سوادکوه با داشتن موقعیت استراتژیک و قرارگرفتن در میان کوههای بلند و جنگلهای انبوه، از دیرباز جایگاه شاهان و دودمان‌های اشرافی بود و یکی از مدخل‌های حیاتی تبرستان بود و بر این مدخلها و کوهها قلاع و استحکامات وجود داشت که در هنگام هجوم تازیان و خیزش‌های ایرانیان بازسازی و گسترش یافت. قلعه تاق اسپهبد خورشید،کانون این استحکامات بود،که شاهکار منحصربفرد ساختار معماری دفاعی دوره ساسانی است. می توان این را اوج نبوغ و هنر معماران ایرانی دانست که یک تاق طبیعی را تبدیل به یک دژ تمام عیار کرده است. بیشتر ساختار دژ بر بدنه‌ی کوه و با شیب قائم در ارتفاعی هولناک بنا شده است و برخی دیگر در اعماق زمین و با تونل‌های ممتد با هم مرتبطاند.سیستم هدایت آب‌های جاری از کوههای مشرف به دژ از طریق مجراهای پنهانی و ذخیره‌ی آن در آب انبارها شگفت انگیز است. موقعیت استراتژیک مکانی دژ، استحکام و ساختار معماری خاص دژ، موجب شده که پناهگاهی دست نیافتنی برای اسپهبدان تبرستان باشد و آخرین سنگری در ایران بودکه جانانه در برابر اعراب ایستاد و سقوط کرد.

با وجود عدم پشتیبانی مالی و کمبود امکانات لازم و خطرات سقوط و ریزش آوار، کوشش شد، این اثر بطور علمی و شایسته مورد شناسایی و بررسی قرار گیرد و با مستندسازی ساختار معماری، بیان پیشینه‌ی تاریخی و نقش ویژه‌ی این دژ در تحولات تاریخ سیاسی این سرزمین، جایگاه حقیقی این دژ در مطالعات پژوهشی آشکار شود و امید است با نگاه ویژه کارشناسان و مسئولین امر اقدامات فوری در جهت نگاهداری و احیا این دژ بی نظیر و باستانی انجام پذیرد.

کلید واژه ها: ساسانیان، سوادکوه، ساختار معماری، قلعه تاق، اسپهبد خورشید.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان تحلیل ساختاری قلاع نظامی ساسانی در منطقه سوادکوه مازندران است.

** samkarenvand@yahoo.com

پیشینه‌ی تاریخی منطقه‌ی دوآب- خطیرکوه

منطقه‌ی دو آب- خطیرکوه سابقه‌ای بس طولانی دارد. در نوشته‌های مورخین به راه آرم اشاره شدهکه منظور همین راه کنونی دوآب به خطیرکوه بوده،که به منطقه‌ی آریم منتهی می‌شد.به دلیل گذر شاخه‌ای فرعی از راه ابریشم از این نقطه، از دیرباز این منطقه، شرایط بسیار حساس سوق الجیشی داشته و مورد توجه شاه و حکام، دامداران، بازرگانان، اقوام مهاجم،کاروانها و حتی راهزنان بوده است. یکی از مدخل‌های مهم ورود به مازندران از این سو بوده و وجود قلعه باج‌گیران در آغاز راه آرم و مجاور دربندکولا به همین دلیل بوده است. بقایای راه باستانی سوادکوه به شهمیرزاد، بر بدنه‌ی کوهها و بند در سرتنگه، قلعه تاق اسپهبد خورشید ارژنگ رودبار، روستای کمرپشت با آتشکده‌ی کهن(امامزاده عباسعلی کنونی)، قلعه(نیایشگاه؟)کنگلو، گورستان‌های روستاهای فلورد، برنت، کمرود، برج مقبره آریم و... که مربوط به ادوار مختلف از عصر آهن تا دوره‌ی اسلامی است، همه دال بر پیشینه‌ی باستانی این منطقه است.

وجه تسمیه‌ی دژ

این دژ به سبب عظمت و شگفتی ساختار معماری آن، رخدادها و افرادی که در آن مستقر شده‌اند، در باورهای مردم و مورخین جایگاه خاصی دارد و با نامهای متعددی خوانده شده، برخی از آنها از این قرار است: غار خورشید، قلعه اسپهبد خورشید، عایشه گرگیلی‌دز، تاق ونداد هرمزد، تاق دربند کولا[1]، غاریا قلعه دیو سفید[2]، غار ارژنگ دیو، دیو کلی[3]، لاپ کمر[4]، قلعه‌ی تاق[5].

قتل ابومسلم، طغیان سنباد و اسپهبد خورشید گاوباره بر علیه دستگاه خلافت

پس از قتل ناجوانمردانه‌ی ابومسلم خراسانی، قیامهای گسترده‌ای در بیشتر نقاط ایران به خونخواهی او، علیه اعراب شکل گرفت. سنباد نیشابوری سردار بزرگ خراسان از مشهورترین این چهره‌ها بود که در آخرین نبرد در حوالی ری ناباورانه شکست خورد و برای گردآوری نیرو و تدارکات جنگ، به نزد اسپهبد خورشید، عازم تبرستان شد. ولی در میانه راه، ناجوانمردانه کشته شد. با رسیدن خبر کشته شدن سنباد به بغداد، خلیفه با فرستادن پیکی مدعی شد، اموال و خزائن سنباد و ابومسلم تعلق به خلیفه دارد و از اسپهبد خورشید خواستار بازگرداندن اموال شد. ولی او از دادن اموال و خزائن امتناع کرد و منصور که می دانست ورود به تبرستان ممکن نیست، دست به حیله زد. به بهانه سرکوب فتنه عبدالجبار و عبور سپاه از تبرستان به خراسان، سپاه اعراب وارد خاک

---

۱. طبری،۱۳۵۳، ابن اسفندیار،۱۳۶۶، مرعشی،۱۳۳۳، معرفت،احمد،۱۳۵۲ و داستانهای شفاهی مردم منطقه، متون و اسناد خانوادگی دودمان کارن.

۲. فردوسی،ابوالقاسم،۱۹۶۳ م.

۳. در شاهنامه‌ی فردوسی در داستان هفت خوان رستم به قلعه‌ی دیوسفید اشاره شده ،که در بالای کوه در غاری قرار دارد،که دیو سفید،ارژنگ دیو و سایر دیوان در این غار ماوی داشته‌اند. با بررسی هایی که نگارنده انجام داده، اینطور برداشت می شود، که فردوسی با دیدن این تاق و قلعه تحت تاثیر قرارگرفته و این دژ را داستان خود آورده است و از نامهایی هم که مردمان منطقه و ارتباط دیوان شاهنامه به این دژ می دهند، مانند دیوکلی : که در گویش تبری، کلی به کسر (ک) به مقر،قلعه،غار می گویند و شرایط و ظاهر منحصر بفرد دژ تطبیق مکان قلعه‌ی تاق با قلعه دیو سفید شاهنامه درست بنظر می‌رسد.

۴. لاپ کمر : در گویش تبری، لاپ به (چاک،شکاف) و کمر هم به (کوه) می گویند و در میان اهالی نیز این مکان به لاپ کمر مشهور است.

۵. حموی،یاقوت،۱۸۶۶ و طبری،۱۳۵۳.

تبرستان شدند. اسپهبد زمانی از این نیرنگ آگاه شدکه اعراب تختگاه او را در ساری تسخیر کرده بودند. اسپهبد خود را آماده‌ی رزم کرد و نزدیکان، اموال و خزائن خود را به محل تاق واقع در سوادکوه، قلمرو اسپهبدان قارن فرستاد.[1] اینجا ابن اسفندیار می‌آورد که «اصفهبد خورشید جمله اعزه و اولاد و حرم را با دیگر متعلقان که از خواص و بطانه و معتمدان او بودند با خزانه بالای دربند کولا، براه آرم طاقی است که این ساعت آنرا عایشه گرگیلی دز می‌گویند، برد.

اسپهبد خورشید که غافلگیر شده بود، به منظور ساماندهی سپاه و گردآوری نیرو و تجهیزات، به دیلمان و گیلان نزد عموزاده-های خود عقب‌نشینی کرد. اما تاق پس از دو سال و هفت ماه سرانجام سقوط کرد. خاندان شاهی، نزدیکان و اسرای جنگی با اموال و ذخایر گرانبها که هفت شبانه روز به بیرون حمل می شدند، به دارالخلافه برده شدند. اسپهبد خورشید در هنگام مراجعت با ارتشی بیش از پنجاه هزار سپاهی بود، که در پلام رودبار، خبر سقوط تاق و تعرض اعراب به نوامیس و اموالش را به او دادند. وی که، تاب پذیرش چنین ننگی را نداشت، با نوشیدن زهر به زندگی خود پایان داد. (ابن اسفندیار ،۱۳۶۶: ۱۷۰-۱۷۶)(تصویر۳).

سرگذشت دژ در زمان حکومت اسپهبد ونداد هرمزد قارن

کمتر از دو دهه بعد از خروج اسپهبد خورشید، مردم تبرستان، دگربار به رهبری اسپهبد ونداد هرمزد قارن بپا خواستند و در چندین نوبت تازیان را شکست داده و مجبور به گریز از خاک تبرستان شدند. با رسیدن خبر شورش و شکستهای پیاپی، آخرین بار لشکر اعراب به فرماندهی فراشه به تبرستان سرازیر شدند. اسپهبد ونداد هرمزد به کولا رفت و در قلعه‌ی تاق مستقر شد و به تقویت و مرمت استحکامات دژ و منطقه پرداخت. دستور داد دو بند، یکی اول تنگ در پای تاق و دیگری در انتهای راه آرم بسازند و افراد خود را بطور پنهانی در سراسر این منطقه به کمین گذاشت. اعراب تار و مار شدند و فراشه هم کشته شد(همانجا، ۱۸۳-۱۸۹).

قلعه‌ی طاق [2]

طاق قلعه‌ایست در طبرستان و راه آن نقبی است در جایی از کوه که رفتن بر آن بس دشوار است و فقط شخص پیاده و بزحمت بسیار ممکنست به آن برود و نقب آن را در گذشته دو نفر مستحفظ مسلح نگاه می‌داشته‌اند و نردبانی از طناب برای بالا رفتن و پایین آمدن داشته‌اند. عقیده‌ی مردم بر این بود که این قلعه در قدیم خزانه‌ی شاهان ایران بوده است. عرب همین که بر این نواحی دست یافتند،آهنگ بالا رفتن از آن کردند و نتوانستند. چون مازیار والی طبرستان شد،آهنگ این مکان کرد و مدتی آنجا ماند و وسایل بالا رفتن از آن آماده کرد و یکی از مردان خویش را بالا فرستاد و او ریسمان ها آویخته جمعی و از آن جمله خود مازیار را بالا کشید و در آنجا غارها و حفره‌هایی مملو از اموال و اسلحه یافتند. مازیار گروهی از معتمدان خویش را موکل آنجا کرد و برگشت و آن محل در دست او بود تا اسیر شد و موکلان پایین آمدند یا مردند و راه بر آن دژ بریده شد و هنوز منقطع است(هدایت- مینوی، ۱۳۳۳: ۴۰ به نقل از معجم البلدان).

---

۱. در آن زمان آل گاوباره بر گیلان و مناطق دشتی گرگان و تبرستان سلطه داشته و مرزبانان تمیشه بودند و دودمان کارن بر کوهستان البرز شامل سوادکوه، دماوند و لار و قصران تا نزدیک ری حکومت می‌کردند و گاهی حوزه جغرافیایی نفوذ آنها کم یا زیاد می شد و با هم اختلاط پیدا می‌کرد.

۲. برای آگاهی بیشتر از سرگذشت قلعه طاق نگاه کنید به: تاریخ طبری،۱۳۵۳،ج یازدهم، صص ۴۷۳۳-۴۷۳۶ و معجم البلدان،۱۸۶۶ م

موقعیت جغرافیایی دژ

در ۱۰ کیلومتری حد فاصل پل سفید- سرخ آباد، راهی فرعی در سمت چپ از جاده‌ی اصلی جدا می گردد که به منطقه‌ی خطیرکوه و در نهایت به استان سمنان منتهی می شود. با پشت سر گذاشتن ۲ کیلومتر در دست راست به دامنه‌ی کوهی می‌رسیم،که تاق در آن جای دارد[1] (تصویر۱).

قلعه تاق اسپهبد خورشید با مختصات جغرافیایی۳۵ درجه،۵۹ دقیقه و ۵۹۸ ثانیه عرض شمالی و ۵۳ درجه، ۰۴ دقیقه و ۲۵۴ ثانیه طول شرقی در ارتفاع ۱۲۸۴ متر از سطح دریا، در پای روستای کمرپشت در منطقه‌ی ارژنگ رودبار دوآب قرار دارد(تصویر۲).

توصیف و بررسی ساختار دژ

تاق اسپهبد خورشید در نوع خود از بزرگترین تاقهای طبیعی دنیاست که در نتیجه‌ی گسل کوهها بوجود آمده است. عمر این گسل شاید به میلیون ها سال برسد. بیشترین پهنای آن در وسط تاق حدود ۹۰ متر و ارتفاع بیشینه آن در وسط از لبه‌ی بیرونی قوس تاق تا کف حدود ۹۲ متر است. فاصله‌ی میان پایه‌های تاق نزدیک به ۸۵ متر است. دیواره‌ی طرفین تاق، از داخل با عمقی بین ۱۰ تا ۱۵ متر، با شیب نزدیک به ۵۰ درجه، در بالا بهم می‌پیوندند، تا قوس تاق ایجاد شود. آنچه این دژ را از سایر استحکامات دفاعی مشابه خود تقریبا بی همتا و استثناء می نماید،ساختار معماری آن است که بر دیواره قائم کوه و با شیب نزدیک به ۹۰ درجه بر آن ایجاد و آرام گرفته و همین امر هم دسترسی به دژ و تسخیر آنرا را در گذشته ناممکن نموده بود. امروزه نیز حتی بررسی و مستند نگاری آن بصورت معلق در زمین و آسمان با ایجاد کارگاههای سنگ نوردی وتجهیزات ویژه به دشواری انجام گرفت و همواره خطرات جانی،سقوط و ترس از ریزش و آسیب به ساختار دژ وجود داشت(تصویر۴).

جایگاه نگاهبانی(قراول‌خانه)

اولین آثار معماری دژ که در ضلع شرقی در به آن بر می‌خوریم، قراول‌خانه است که تقریباً ذوزنقه شکل است و از سنگ‌لاشه و ملات گچ سنتی ساخته شده است. سطح قاعده آن ۳×۳/۴۰×۳/۲۰ متر که باقی مانده‌ی حصار اتاق به ارتفاع ۸۰ سانتی‌متر برجای است. ورودی آن در جهت شمال بوده و از سمت شرق به دیواره‌ی کوه تکیه دارد(تصویر۵).

فضاهای صخره‌ای

در فضای خارج تاق، سوراخهایی که در صخره به صورت طبیعی یا دست کند ایجاد شده و حفرات کوچکتر وجود دارد که در تمام جوانب تاق پراکنده هستند. در اواخر مسیر دسترسی به دهانه‌ی تاق، از جهت شرق بر بدنه‌ی کوه نیز، چند سوراخ کوچک

---

۱. در دامنه‌ی کوه،میدان تیر پادگان دو آب قرار دارد،که با توجه به قرار داشتن در حریم دژ و آسیب‌های زیادی که با برخورد گلوله و راکت به پای کوه و ارتعاش اصوات آن به این اثر تاریخی متوجه می‌گردد، آیا بهتر نیست، صحنه تمرینات نظامی به مکانی خارج از یک محوطه باستانی و ملی منتقل گردد؟؟!!

دیده می‌شود. آثار دخل و تصرف انسانی در آنها نشانه‌ی بکارگیری این فضاها در گذشته، توسط مدافعین داشت. ابعاد بزرگترین این سوراخها به پهنای ۱/۸۰ متر، درازای ۳/۳۵ متر و ارتفاع ۵ متر است.

آب انبار شماره ۱

در بیرون فضای طاق، در ضلع شرقی به فاصله ۲۵ متری، بقایای آب انبار دیده می‌شود که به طور طبیعی در صخره حفر شده است. سازندگان بنا با ایجاد مخزن در دل کوه، از کلاهک صخره به عنوان بام بهره برده‌اند و سطوح ناصاف و خروجی‌های طبیعی با ملات گچ و ساروج و لاشه سنگ هموار گردیده است. آثار چند لایه ساروج در جهت آب‌بندی و نفوذ ناپذیری مخزن آب انبار به وضوح دیده می‌شود. حوض به شکل بیضی به اقطار ۹ ×۵/۷۰ متر است. عمق فعلی حوض ۶ متر است و قسمت‌های دست‌چین دیواره آن به داخل فروریخته و کف را پر کرده است. فاصله‌ی کف تا سقف آب انبار در حدود ۱۰ متر است. دیواره‌هادر قسمت‌های انتهایی متمایل به سمت داخل و سطحی کاسه مانند پدید آورده است(تصویر۶).

آب انبار شماره ۲

مخزن دیگری به فاصله ۳/۵ متر از آب انبار اول وجود دارد که مانند آن در زیر دیواره صخره‌ای کنده شده و با ملات سخت ساروج اندود شده است. نیمی از این مخزن با کلاهک صخره پوشانده می‌شد و نیم دیگر با چوب، لاشه سنگ، ملات گچ و ساروج مسقف می‌شده، که آثار اندک بجا مانده در دیواره، وجود پوشش بام را بر بالای مخزن تأیید می‌کند. این مخزن نیز شکل دایره نزدیک به بیضی دارد و اقطار آن ۳×۳/۴۵ متر و عمق فعلی آن ۴/۷۰ متر است. روی دیواره‌ی صخره‌ای این مخزن و لاشه سنگ‌ها هم چهار لایه ساروج کشیده‌اند که ضخامت اندود ساروج در برخی از قسمتها به ۲۰ سانتی‌متر می‌رسد(تصویر۷).

تونل‌های زیر زمینی

به فاصله‌ی ۶ متر از مخزن دوم، دهلیزی در ارتفاع ۷ متری از پای دیواره‌ی بدنه‌ی صخره مشاهده می‌شود که ورود به آن بطور سینه خیز ممکن است. به فاصله‌ی ۲/۵۰ متر از این حفره در ارتفاع ۱/۱۰ متر و نیز به فاصله‌ی ۱/۵۰ متر از آن و همکف مسیر عبور، در دیواره‌ی سنگی پایه‌ی طاق دو دهلیز دیگر مشاهده می‌شود که همگی آنها به داخل غار امتداد می‌یابند(تصویر۸).

با ورود از دهلیز سوم به داخل غار فضایی طبیعی به مساحت حدود ۱۲ متر مربع و ارتفاع حدود ۳ متر مشاهده می‌شود. قسمتی از کف کنونی این فضا در واقع ادامه‌ی سقف غار به سمت پایین است؛ به این ترتیب که با زدن این تاق فضای یکسره میان غار را به دو طبقه‌ی بالا و پایین تقسیم کرده بودند. طبقه پایین به عنوان مخزن ذخیره‌ی مایعات مانند شراب و عسل و از طبقه‌ی بالا به عنوان محل نگهداری سایر مایحتاج دژنشینان استفاده می‌شد. عمق انبار زیرین ۷ متر و طول و عرض آن به ترتیب ۸ متر و ۱/۵۰ تا ۱/۷۰ متر است. فاصله پایه‌های تاق از هم در پاکار ۱/۵۰ متر و سطوح سقف و دیواره‌ی طبقه‌ی زیرین با ملات ساروج و گچ پوشیده شده است. فرم تاق و سقف به روش تاق آهنگ(گهواره‌ای) زده شده و شکل قوس آن از نوع(هلوچین) بیز تند است که از

همان مجموعه‌ی قوسهای بیضی ساسانی است. در اجرای تاق، از مصالح سنگ لاشه، ملات گچ سنتی، و برای عایق کردن سطوح بیرونی از ملات ساروج استفاده شده است. در قسمت شروع قوس یا پاکار، دیواره‌ی پایه‌ها پلکانی و ۵ سانتی‌متر به بیرون متمایل شده است. بر سطح سقف طبقه‌ی تحتانی اثر قالب‌بندی با گچ و ساروج به خوبی دیده می‌شود. در دیواره شمالی طبقه‌ی تحتانی مدخل یا معبری با قوس چیله وجود دارد که احتمالاً به فضای پشت راه می‌برد. در حال حاضر بیشتر تاق فروریخته و معبر را مسدود کرده است. ارتفاع و عرض آن به ترتیب حدود ۶۰ و ۸۰ سانتی‌متر است(تصویر۹).

از این قسمت باید از روی تاق و از گوشه‌ی آن با احتیاط کامل گذر کنیم. دو دهلیز در سمت چپ که اکنون بسته است و در سمت غرب به مدخل تنگ و تاریک غاری که ابتدای آن با شیب تندی به سوی بالا و سپس با شیب کمتری به سمت شمال ادامه می‌یافت می‌رسیم. فضاهای میان این دهلیزها، می‌توانسته به عنوان انبارهای آذوقه، سلاح، مهمات و سایر مایحتاج قلعه نشینان بکار رود. امتداد این مسیر به سمت شمال، به حفره‌ی شماره یک مطرح شده در ضلع شرقی می‌رسد. وجود جریان هوای تازه در این دهلیزهای تنگ و تاریک، تا به امروز ثابت می‌کند، سیستم تهویه‌ی هوا و مدخل‌های ورود و خروج هوا، تا چه حد دقیق طراحی شده است.

سمت چپ تاق (ضلع شرق)

چیدمان

در ابتدای ضلع شرقی، چیدمانی از سنگ لاشه و ملات فشرده‌ی گچ سنتی به ارتفاع حدود ۱۰ متر از پایین تا بالا چیده شده، تا از ورود مهاجمین ممانعت به عمل آورد. این دیوار بلند بر بدنه‌ی صخره‌ای کوه تکیه زده و به منزله‌ی پایه طبقات هم محسوب می‌شده است و فضای بالای آن طبقه‌ی اول محسوب می‌شده است. در بالای این دیوار، کرسی طبقه‌ی دوم با ارتفاع ۲ متر بر جای است که ساختار معماری واقع بر آن، اکنون فرو ریخته است. همچنین در غرب طبقه‌ی دوم، بقایای سنگ‌چینی دیده می‌شود که به راه میانی تاق می‌رسد. در سمت چپ نزدیک به سقف بقایای جایگاهی است که بخشی از آن در سنگ کنده شده است.

دیوار بلند

اما در طبقه‌ی سوم دیواری سترگ از لاشه سنگ و ملات گچ سنتی برجاست که سطوح آن با سه لایه از اندود گچ پوشیده شده است. ضخامت اندود گچ به ۱۰ سانتی‌متر می‌رسد. امتداد این دیوار به اندازه‌ی طول شکاف ضلع شرقی در این قسمت در حدود ۴ متر است. بلندی آن ۷ متر و قطر آن در بالا تقریباً به ۱/۵۰ متر می‌رسد. به دلیل شیب زیاد بستر و ارتفاع زیاد دیوار، برای کاهش میزان بار وارده و پایداری بهتر، دیوار در چند طبقه بر روی هم ساخته شده که در فواصل میان طبقات الوارهای چوب مکعب شکل به صورت طولی قرار داشت که این الوارها به طول ۱/۳۰ متر، قطر ۲۵-۳۰ سانتی متر بوده‌اند. همچنین تخته الوارهایی با ابعاد ۱۸×۱۰×۵۰ سانتی‌متر به صورت عرضی بر بالای الوارهای طولی دیده می‌شود. بخش زیادی از ساختمان طبقه‌ی چهارم زیر

آوار خاک مدفون است. بلندی دیوار آن ۵ متر تخمین زده می‌شود که آثار بند کشی در سه ردیف پیداست. یک تاقنما با قوس هلوچین(بیزتند) در وسط دیوار طبقه‌ی چهارم بر جای است. به دلیل آوار خاک و سنگ که بخش اعظم آن را پوشانده است و امکان ریزش و آسیب به بافت این قسمت، بررسی دقیقتر تاق و ابعاد آن ممکن نشد. در سر دیوار، تعداد ۵ عدد قرنیس با شکل ذوزنقه دیده می‌شودکه در فواصل معین نسبت به هم در طول دیوار تعبیه شده‌اند. ابعاد متوسط این تاقچه‌ها با قاعده‌ی ۴۵ تا ۶۰ سانتی‌متر و ارتفاع بیشینه‌ی بین ۲۵ تا ۴۰ سانتی‌متر است. میانگین عمق این قرنیس‌ها ۲۰ سانتی‌متر است(تصویر۱۰).

تاق ها

در طبقه‌ی پنجم، دیواری مستحکم با ارتفاع نزدیک به ۷ متر از سنگ لاشه با ملات گچ سنتی بر جای است. در وسط آن تاقی بزرگ با فرم قوس هلوچین یا بیز تیز دیده می‌شود که از عمق قابل توجهی برخوردار است و فرم گنبدی سقف، از نوع گنبد خاگی(تخم مرغی) است. آثار قالب‌بندی گچ در زیر پوشش قوس دیده می‌شود. در نمای جلوی قوس نواری به فرم خمیده بر لبه‌ی تاقنما دیده می‌شود. دهانه‌ی آن در حدود ۱/۵ متر، ارتفاع تاق حدود ۲ متر و عمق تاق نزدیک به ۱ متر است. مشابه این تاقنماها در بسیاری از آثار پیش از اسلام مانند قلعه دختر فیروزآباد، ایوان مدائن و قلعه کنگلو وجود دارد. در غرب طبقه‌ی پنجم چیدمان پلکانی بر جای است،که زمانی این قسمت را به مسیر بالای تاق مرتبط می‌کرد(تصویر۱۱).

میانه‌ی تاق

دالان ورودی

در دامنه‌ی میانی تاق از فاصله‌ی ۱۵ متری آن دالان بدون سقفی به عرض ۱/۴۰ متر و ارتفاع ۳ تا ۴ متر احداث گردیده بود که کف آن حدود ۷ متر پایین‌تر از کف کنونی تاق است. انتهای این دالان ۱۵ متری به دیواری با پوشش گچ به عرض ۲/۱۰ متر و به ارتفاع ۲/۵۰ متر می‌رسد. در وسط این دیوار یک ورودی با قوس نیمه بیضی و ارتفاع ۹۵ سانتی‌متر و عرض ۶۵ سانتی‌متر قرار داشت که فرو ریخته و رویش گیاهان و ریزش آوار دالان را پوشانده است. این مدخل خروجی فاضلاب بوده است(تصویر۱۲).

فضای ذوزنقه‌ای وسط تاق

در میانه‌ی دیواره تاق بر روی شیب صخره، اتاقی به شکل ۵ ضلعی نامنظم چیده شده از لاشه‌سنگ و ملات گچ سنتی وجود دارد که سطح قاعده آن ۵×۱×۱/۴۰×۱/۶۰×۲/۷۰ متر است. ارتفاع دیواره‌های بازمانده این اتاق در سمت جنوب به غرب و شمال به ترتیب ۲ متر، ۳۰ سانتی‌متر و ۶۰ سانتی‌متر است. این فضا در سمت شرق دیوار ندارد و اثری از سقف و پنجره هم در آن نمانده است. سطح دیوارها پوشش گچی سفید رنگ دارد. در سمت شرق اتاق نشانه‌های پلکانی به عرض ۱/۲۰ متر دیده می‌شود که مقاطع پلکانی آن ریخته و صاف شده است و تا ۲ متر به سمت دامنه تپه ادامه می‌یابد. این جایگاه که مشرف بر دالان و نقب ورودی است، مقر نگهبانان نقب ورودی دژ و همچنین بخشی از سازه‌های حفاظتی دژ محسوب می‌شده است که با چیدمانی از لاشه سنگ که با ملات گچ سنتی درآمیخته،به مسیر میانه‌ی تاق مرتبط می‌شد(تصویر۱۳).

مسیر میانه‌ی تاق

در میان دیواره‌ی طبیعی جنوبی طاق قسمتهایی از بقایای مسیری بر جای مانده است که تا ۳ متر ارتفاع، پهنای ۱/۵ تا ۲ متر و در سالم‌ترین بخش آن حدود ۲۰ متر طول دارد. این دیواره یا راه دست‌ساز افقی، زمانی می‌توانست تأسیسات شرقی دژ را به ساختمان‌های غربی آن ارتباط دهد. در سمت چپ تاق یا ضلع شرق بقایای چند ردیف پلکان کوچک به عرض متوسط ۲۰ سانتیمتر که از طریق آن دسترسی به این راه از این سمت امکان پذیر می‌شد، بر جای است(تصویر۱۴). با اختلاف ارتفاع نزدیک به ۳۰ متر، راه دیگری بالای سر مسیر میانی، در زیر سقف تاق وجود دارد که بخشی از آن در نزدیکی سمت راست تاق، از بین رفته و ارتباط قسمتهای راست و چپ تاق از این راه نیز میسر نیست. پهنای مسیر بالایی تا ۳ متر می‌رسد.

سمت راست تاق (ضلع غرب)

ساختار طبقات در ضلع غربی، مشابه بناهای جناح شرقی است. ولی تنوع و تعداد طبقات کمتر است و البته باید گفته شود که بیش از نیمی از ساختار معماری سمت راست در مقایسه با بناهای سمت چپ منهدم شده است. متأسفانه بر اثر سهل انگاری مفرط و بی تفاوتی مسئولین صرفنظر از تخریب‌های طبیعی و فرسایش، در اثر آمد و شد جویندگان گنج و حفاران از ساختارهای معماری قلعه، سقف ها منهدم و تاق و تاقنمها ریزش کرده است[1] (تصویر۱۵).

همانند ضلع شرقی در ابتدای جناح غربی، چیدمانی از سنگ لاشه و ملات فشرده‌ی گچ سنتی به ارتفاع حدود ۱۱ متر از پایین تا بالا چیده شده و مانند سدی قائم بر شیب مهلک، مسیردسترسی به طبقات را ناممکن می‌ساخت. این دیوار بلند به منزله‌ی کرسی طبقات سمت راست تاق محسوب می‌شده است. دیوار از بیرون با چند لایه لاشه سنگ و ملات گچ سنتی، تقویت شده است، با این کار خطر رانش دیوار را مهار کرده‌اند.

طول دیوار، تمام عرض شکاف سمت راست تاق را پر می‌کرد. سر دیوار در فواصل معین، بریدگیهای کنگره مانندی شبیه اضلاع پنجره‌های بدون سقف مستطیل شکل به چشم می‌خورد که شاید به عنوان مزغل(تیرکش) یا مکان نصب ادوات جنگی مانند سنگ انداز و... به کار می‌رفته است. ابعاد پنجره‌ی دست راست ۲۵×۷۰×۱۶۰ سانتی‌متر است که به ترتیب عمق، عرض و ارتفاع آن است. پنجره‌ی دوم، با ابعاد کنونی ۱۲۰×۱۶۰ سانتی‌متر که به ترتیب عرض و بلندی آن است، همان معبر باریکی است، اکنون برای دسترسی به طبقات از آن تردد می‌شود که متاسفانه در اثر همین آمد و شدها، بخشی از شکل حقیقی آن از بین رفته است. با ورود به فضای بالای دیوار، وارد اتاقکی شدیم که جایگاه مدافعین این قسمت بوده و اکنون آوار سنگ و خاک، کف آنرا پر کرده است. این جایگاه، با مقطع مستطیل به

---

۱. با پوزش از کوهنوردان و سنگ نوردان آگاه و دلسوز، باید بگویم متاسفانه نگارنده شاهد بوده،که ساختار منحصربفرد قلعه توسط گروههای کوهنوردی و تعدادی افراد سودجو به کارگاه آموزشی سنگ و صخره تبدیل شده بود و سوراخ کردن و کاشتن میخ،تخریب آثار و استقرار گروهها روی پایه‌های فرسوده و تاق‌های ضربی و صعود یا فرود از آنها که همراه با ریزش بخشی از پیکره‌ی سنگ و ساروجی قلعه است،صحنه‌ی اسفباری را بوجود آورده بود. بی‌توجهی مسئولین میراث فرهنگی در حفاظت و احیائ این آثار بدلیل نبود اعتبارات و بی اطلاعی افراد از مقررات یک بنای ثبتی و باارزش تاریخی، توجیه قابل قبولی برای اینگونه اقدامات نیست. آیا براستی بهتر نیست، صحنه‌ی تمرینات و کلاسهای آموزشی به مکانی دیگر منتقل شود؟!!

ابعاد ۵×۳/۵ متر که به ترتیب طول و عرض آن می‌باشند و از سمت غرب با دیواری از سنگ لاشه و ملات گچ و خاک به بدنه‌ی کوه متصل می‌شود. ارتفاع دیوار شمالی ۲ متر و دیوار جنوبی ۵/۵۰ متر از داخل است. دو تاق نما بر دیوار جنوبی دیده می‌شود که تاق اول با فرم قوس چمانه یا خاگی است. ارتفاع فضای داخل تاق ۱/۵ متر، پهنای دهانه‌ی قوس ۶۰ سانتی‌متر و عمق ۱/۳۰ متر و پیش آمدگی دیواره‌ی پایه‌ها به بیرون، ۱۵ سانتی‌متر است. تاق نما از داخل کاملا با گچ قالب‌گیری شده است. تاقنمای دوم، به عرض ۱ متر و بلندی ۱۲۰ سانتی‌متر و عمق ۱ متر که البته بخشی از آن زیر آوار است. فرم قوس تاق هلوچین(بیز تند) است و بر لبه‌ی قوس، نواری به قطر ۱۵ سانتی متر مشاهده می‌شود. سطوح داخلی تاق با گچ و ساروج کاملاً اندود شده و در داخل دیوارها و سقف با گچ قالب‌گیری شده است. در قسمت شروع قوس یا پاکار، دیواره‌ی پایه‌ها پلکانی و ۱۵ سانتی‌متر به بیرون متمایل شده است.

بالای سر این تاق‌نماها در دیوار جنوبی، تعداد ۷ تاقچه‌ی ذوزنقه‌ای شکل(قرنیس) مشابه آنچه در ساختار معماری ضلع شرقی وجود داشت دیده می‌شود که ۵ تای آنها سالم است. دارای ابعاد متوسط ۴۵×۵۰×۴۰ سانتی متر که به ترتیب عمق، پهنا و بلندی آنها هستند. بالاسر این قرنیزها، آثاری از دو بریدگی کنگره‌ای یا پنجره‌های بدون سقف مستطیل شکل مشاهده شد، مانند آنچه در دیوار شمالی دیده شد، با ابعاد متوسط ۷۰×۱۶۰ سانتی متر،که به دلیل ریزش به کف طبقه دوم متمایل شده است.جالبترین قسمت این اتاق، دیوار ضلع شرقی است که تاقی در آن ایجاد شده و بر بالای آن راه پله قرار دارد. این تاق نما با فرم قوس هلوچین(بیز کند) است و به پهنای ۱۲۰ سانتی‌متر، عمق ۶۰ سانتی‌متر و ۶۰ سانتی‌متر از بلندی تاق باز و بقیه زیر آوار است(تصویر۱۶).

بقایای سنگ‌چین راهها و سایر قسمتها، بر بدنه‌ی کوه و در طول مسیر دیده می‌شود. بالاسر این دیوار، کرسی طبقه‌ی دوم که بر سراشیب تندی قرار گرفته، برجای است که از ساختار معماری واقع برآن، بجز دیوار جنوبی به بلندی ۵ متر، قطر ۹۰ سانتی‌متر و طول ۳ متر، چیزی بر جای نیست. از این نقطه به بعد شیب منفی و شکل مقعر دیواره‌ی صخره‌ای کوه، هرگونه کوششی برای صعود را به شکست منجر می‌کند. با نصب ریسمان و ایجاد کارگاه سنگ نوردی با دشواری فراوان و پذیرش خطر سقوط به کف دره، از این قسمت صعود کردیم. به زیر دیواری بلند رسیدیم که چیزی نزدیک به ۱۰ متر ارتفاع داشت که احتمالاً بلندی این دیوار در گذشته بیشتر از اکنون بوده است. قطر آن ۲/۵ متر از بیرون و طول دیوار، تمام عرض شکاف سمت راست تاق در این قسمت را پر می‌کرد. این بند مستحکم که از لاشه سنگ و ملات فشرده‌ی گچ و خاک ساخته شده، مانند سدی پیشروی قوای دشمن به ارگ دژ را، ناممکن می‌کرده است. همچنین با ایجاد این دیوار پیشبند، بخشی از شکاف بلند دهانه‌ی غار را مسدود کرده‌اند. حفره‌ای شبیه به مدخل ورودی که بر اثر فرسایش فرم و شکل اصلی تاق آن تغییر کرده، در بالای دیوار مشاهده شد که زمانی به داخل ارگ راه می‌برد. در سمت چپ پای دیوار بر ضلع شرقی، فضایی مستطیل شکل در راستای شمالی- جنوبی به طول ۴ و عرض ۱/۴۰ متر به ارتفاع حدود ۵ متر بر بدنه‌ی کوه دیده می‌شود که بر آن مستقر شده، و از آنجا خود را به بالا کشیدیم. در این قسمت دیواری با امتداد شمالی- جنوبی، مشاهده می‌شود که با اندود گچ کاملاً پوشانده شده است. در شمال این دیوار پلکانی قرار دارد که فرسوده و غیر قابل اطمینان است و برای دسترسی به ارگ از آن استفاده می‌شد. با کمی دقت می‌توان ۶ عدد از پله‌ها

را در راستای شمالی- جنوبی بر بدنه‌ی صخره تشخیص داد. امتداد این پلکان به سمت ارگ می‌چرخید و به مدخل ارگ منتهی می‌شد. پله‌ها بطور متوسط به درازای تقریبی ۳۰ /۱ متر، پهنای ۲۰ سانتی‌متر و بلندی ۳۰ سانتی‌متر هستند.

ارگ(شاه نشین)

جنس سنگ غار از نوع آهکی است که به دلیل ریزش آب از سقف غار و رطوبت زیاد، منجر به سست شدن، ریزش خاک و شن از سقف غار شده که بیشترآثار ساختمانهای ارگ را پوشانده است. آسیب فراوان ناشی از حفاری غیر مجاز صورت گرفته توسط جویندگان گنج ساختار اصلی آنرا دگرگون کرده و ترسیم نمایی کلی از این قسمت را دشوار می‌نماید. همچنین نبود نور کافی، برداشت درست و سیستماتیک را دشوار می‌کند. ساختار بر جای مانده از ارگ، حکایت از سبک معماری درباری دارد که مشابه آن در کاخهای بجا مانده از پیش از اسلام مانند آتشکده تخت سلیمان و... دیده می‌شود. تاکید بر جدا سازی دو فضای راست و چپ با ایجاد راهرو و وجود اتاقهای متعدد با ورودی و خروجی مجزا و پلکان از مظاهر معماری درباری است. برای استحکام بهتر، جلوگیری از نفوذ رطوبت و جلوه‌ی ظاهری زیباتر، نمای بیرونی بناها با اندود گچ کاملاً پوشانده شده است(تصویر۱۷).

درازای غار ۲۰ متر و نزدیک به ۱۵ متر پهنای آن است و ارتفاع سقف غار ۱۶ متر برآورد شد. راهرو باریکی به عرض متوسط ۱/۵۵ متر از ابتدای مدخل آغاز می‌شود و در دو سوی آن اتاقهای متعدد قرار داشت. اتاقهای سمت راست با اتاقهای سمت چپ در ارتفاع پایین‌تری قرار دارند. انتهای این راهرو به دیواری غربی- شرقی از لاشه سنگ و ملات گچ سنتی می‌رسدکه از غرب تا شرق در پهنای ارگ کشیده شده و در واقع این دیوار فضای غار را به دو نیم تقسیم می‌کند(تصویر۱۸).

فضای سمت راست راهرو

در سمت راست ابتدای راهرو، بقایای دیوارهای اتاق بزرگ چهارگوشی مشاهده می‌شود که کف اتاق از کف راهرو نزدیک به ۴ متر پایین تر است. با توجه به عمق زیاد و دیوارهای بلند و قطور به احتمال بسیار زیاد، این اتاق دو طبقه بوده و ارتباط بین طبقات از طریق پلکانی در ضلع جنوب اتاق صورت می‌گرفته است. در تاریخ تبرستان در ص ۱۷۷ آمده که: و دری بر آن طاق نهاده که به پانصد مرد برگرفتندی و بپانصد فرو نهادندی از سنگ خاره که چون در برو گذاشتندی هیچ آفریده موضع در نتوانستی دانست برد. همچنین در شرحی که یاقوت حموی از قلعه‌ی تاق می‌دهد، به نقبی که راه ورود به داخل تاق بوده و توسط دو نگهبان مسلح پاسداری می‌شده، اشاره می‌کند. با توجه به اینکه دیوار شمالی اتاق در حقیقت همان دیوار پیشبند غار است، موقعیت مکانی این بخش می‌توانسته ورودی یا نقب دژ باشدکه با گذاردن قطعه سنگی مسدود شود. پس این همان مدخل یاد شده توسط مورخان است، که تخریب شده است. همچنین در دیوار شمالی اتاق یا همان پیشبند غار، تاقی با قوس بیضی با ارتفاع نزدیک به ۷۵ سانتی‌متر و عرض ۵۰ سانتی‌متر دیده شد،که مجرای خروجی آب ارگ بوده است(تصویر۱۹).

دالان شماره ۱ و راه‌پله

در کنار دهانه‌ی ورودی، در دست چپ، راهرو با پلکانی در وسط به چشم می‌خورد که از ۷ پله با درازای ۱/۱۵ متر، عرض متوسط ۲۰ سانتی‌متر و ارتفاع ۲۷ سانتی‌متر تشکیل می‌شده که پله‌ی ششم پاگرد بوده و با گردش به چپ به فضای بالاسر راه می‌یافتند. این راه پله در میان دو دیوار قطور قرار داشت که بخش فوقانی دیوار شمالی ریزش کرده است. در دیوار جنوبی، شکرگاه قوس تاق هنوز برجای است، که نشان می‌دهد، فضای راه پله مسقف بوده و توسط تاقی گهواره‌ای پوشانده می‌شده است. هم اکنون ریزش آوار بخش اعظم پلکان را پوشانده و آسیب جدی به این قسمت وارد شده است. در انتهای راه پله، سه ردیف جرز مستحکم بسیار قطور در کنار هم دیده می‌شود، که با گچ کاملا پوشانده شده‌اند و در راستای شمالی- جنوبی، بر بستری شیبدار، در کنار هم قرار گرفته‌اند و به احتمال قوی پایه‌ی اتاقهای طبقه‌ی فوقانی بوده‌اند و بار سنگینی بر شانه‌ی این جرزها قرار داشته است. ارتفاع دیوار و فشار ناشی از وزن طبقات فوقانی معماران را مجاب کرده بود، در بلندای دیوارها، الوارهای چوب برای ایستایی بهتر به صورت طولی قرار دهند و آثار بندکشی بر جرزها این نکته را تایید می‌کند. مصالح بکار رفته در ساخت این جرزها، سنگ لاشه است که با مقادیر زیادی از ملات گچ به شدت جوش خورده‌اند(تصویر ۲۰).

دالان شماره ۲، تاق درگاهی، راه پله و اتاق شماره ۱

دالان دیگری مجاور دالان شماره ۱، به موازات آن وجود دارد،که تاقی با فرم قوس هلوچین(بیز تیز) نزدیک به فرم چمانه(خاگی)، بر درگاه آن برجای است. پهنای تاق ۶۵ سانتی متر و ارتفاع تاق نزدیک به ۱۶۰ سانتی متر است. از تکنیکهای تزیینی مانند ازاره بندی در تزیین قوس تاق بهره گرفته شده است(تصویر۲۱).

راه پله‌ای به پهنای ۶۵ سانتی متر، از ابتدای راهرو آغاز می‌شد، که ۳ پله از آن قابل تشخیص است و بقیه زیرآوار است(تصویر۲۲). راهرو و راه پله،با سقفی گنبدی از نوع تاق آهنگ یا گهواره‌ای مسقف بوده و بخشی از پوشش گنبدی آن، هنوز باقی است. تمامی بنا کاملاً با اندود گچ پوشانده شده است. این دالان به اتاقی مستطیل شکل راه می‌یابدکه اضلاع اتاق برجای و سقف آن فرو ریخته است. آثار خمیدگی سر دیوارها احتمال گنبدی بودن سقف را قوت می‌بخشد(تصویر۲۳).

اتاق شماره ۲

آخرین قسمت ارگ اتاق دیگری در مجاورت این اتاق نزدیک به انتهای غار است که حجم آوار قسمتهای زیادی از آن را پوشانده است. اتاق شماره ۲ مانند اتاق شماره ۱ و دارای همان ابعاد با پلان مستطیل شکل است. دارای مدخلی جداگانه در راهروی اصلی ارگ بوده و تاق فروریخته‌ی مدخل اتاق زیر آوار مشاهده شد.

سیستم آبرسانی و ذخیره آب

کمی آن طرفتر کبیررود در شرق با فاصله از دامنه‌ی کوه می‌گذرد. اما بجز آن منابع آبی قلعه از چشمه‌های کوچک تامین می‌گردد،که عمدتاً از آب شدن برف و یا ریزش باران شکل می‌گیرد. با کشیدن مجرا و کانالهایی در سنگ، آب را از دور دست وارد این کانالها کرده و به داخل مخازن هدایت می‌کرده‌اند. آثار این کانالها که با تیشه در سنگ سخت کنده شده، هنوز هم بر بدنه‌ی کوه بر جای

است و همچون گذشته هنوز اندکی از آب‌های جاری از بالادست کوه به غار از طریق این مجراها سرازیر می‌شوند و موجب ریزش قطرات آب از قسمتهای مختلف غار در بیشتر فصول سال می‌گردد.

یافته‌های قلعه

بستر سنگی شیب‌دار دژ، امکان باقی ماندن سفال را بر سطح نمی‌دهد و تقریباً هر چیزی از بالا به کف دره سقوط می‌کند. در دفعات متعدد جستجوی بسیار در محوطه پای دژ و برخی از نقاط قطعات سفالین اندکی یافته شد که بسیار ساده و تولید و استفاده از آنها بیشتر متعلق به قرون پیش از اسلام تا اوایل اسلام است. سفال ها به رنگهای قهوه‌ای، نخودی، قرمزروشن بدون لعاب می‌باشند و جهت نگهداری آذوقه و مایعات کاربرد داشته‌اند. تزیینات روی سفالها بیشتر خطوط موجی شکل،خطوط موازی، تزیینات شانه‌ای، شیاری و تکنیک کنده و داغ است(تصویر ۲۴ و نقشه۱).

نتیجه گیری

می‌دانیم که در ساخت اینچنین سازه‌هایی، معماران در طراحی ساختار این بناها آنچنان آزادی عمل نداشته اند. پلان بنا بر حسب بستر و حتی جنس صخره انتخاب می شد. بکارگیری مصالح هم رابطه‌ی مستقیم با شرایط زیست محیطی منطقه و جنس بستر داشته است. اگر جنس بستر دارای خاک نرم سست رسوبی بود، معماران ناچار بودند از مصالح سبکتر استفاده کنند، دیوارها را کوتاهتر بسازند، تعداد برجهای استحکامی را افزایش دهند و گاهی با زیر سازی پی بنا را که بر صخره قرار داشت تقویت می-کرده‌اند و... نگارنده با مطالعه و اتمام بررسیها به داده‌هایی دست یافت،که قرنها پیش ذهن خلاق معماران این بنا، برای تبدیل یک تاق طبیعی به یک دژی تسخیرناپذیر، مدنظر داشتند. مهمترین این نکات به شرح زیر است:

۱. موقعیت مکانی و جغرافیایی، داشتن شرایط استراتژیک و دور از دسترس بودن برای پناهگاه.

۲. طراحی پلان و ساختار معماری دژ و چگونگی چیدمان اجزاء بنا.

۳. استفاده‌ی بهینه از تمام فضاهای موجود در کوه و تبدیل آنها به بستر طبقات، اتاق،دالان، تونل و..

۴. برآورد هزینه‌های لازم و تامین منابع مالی که معمولاً از مالیات،خراج دریافتی و پشتوانه‌ی مالی موجود در خزانه تأمین می‌شدکه در این مورد رقم سرسام‌آوری می‌شده که تامین آن، فقط از عهده‌ی دربار شاهی مقتدر ساخته بود.

۵. با توجه به ساختار منحصر به فرد دژ، شیوه‌های دفاع از آن هم تا حدودی مختص به همین دژ بود. بطور مثال شرایط دژ امکان ایجاد خندق را نداشته است.

۶. قرار دادن چیدمان بر بدنه‌ی کوه شیب قائم و طریقه‌ی بکارگیری مصالح و نوع ملات بکار رفته.

۷. در نقاطی بستر کوه را تراشیده و فضا را مهیا کرده و با صاف‌کردن سطوح، مانع از دسترسی مهاجمین به آن نقاط شده‌اند.

۸. دو بخش راست و چپ تاق را، با ایجاد دو راه بین این دو قسمت، مرتبط کرده‌اند. طریقه‌ی ساختن این راهها با نبود بستر مناسب و وجود شیب قائم بدنه‌ی کوه، هنوز هم حیرت و تحسین بیننده را ایجاد می‌کند.

۹ . ایجاد راههای مخفی، دالانها و تونلهای زیر زمینی که بعضاً در دل کوه ایجاد کرده‌اند.

۱۰. طراحی انبارهای آذوقه، سیلو غلات و اسلحه خانه و... که دور از دسترس و انظار مهاجمین بود.

۱۱. روش شگفت‌انگیز آبرسانی از دور دست به دژ، با ایجاد جویهایی در بدنه‌ی کوه بر لبه‌ی پرتگاههای هولناک، استتار مسیر آب، نحوه‌ی آبگیری مخازن آب و عایق کردن جداره‌های مخزن.

۱۲. چگونگی انتقال مصالح ساختمانی از جمله قطعات سنگ و الوارهای قطور به ارتفاع بالا و شیوه‌ی بکارگیری آنها، قرار دادن بناها و کارگران در شرایط شیب تند و قائم دیواره‌ی کوه، تأمین مواد لازم برای ساخت ملات به حجم بسیار زیاد.

۱۳. یکی از نکات اصلی، طول زمان اجرای این پروژه‌ی بسیار بزرگ بود. برخی از پارامترهایی که در افزایش طول زمان اجرای پروژه، تأثیرگذراند از این قرارند:

الف. وسعت و بزرگی متراژ بستری که سازه باید برآن ساخته شود.

ب. شکل بستر و قرار گرفتن بر سطح صاف، شیبدار یا قائم.

ج. ارتفاع بستر از سطح زمین که در انتقال مصالح و کارگران تاثیر بسزایی دارد.

د. جنس سنگ یا خاک بستر کوه که از نوع بسیار سخت، ریزشی یا سست می‌تواند باشد و آماده‌سازی بستر برای ایجاد فضاهای معماری.

ه. دوری یا نزدیکی مکانهای تامین کننده‌ی سنگ و مصالح ساختمانی مانند معدن و جنگل برای تامین چوب، وجود راههای دسترسی به این مکانها و مدت زمان انتقال سنگ و چوب به مکان ساخت.

و. شرایط آب و هوایی،که با توجه به شرایط کوهستانی منطقه، با آغاز فصل سرما و ریزش نزولات آسمانی و تا اتمام آن کلیه فعالیتهای ساختمانی لغو می‌گردد و با رسیدن بهار از سر گرفته می‌شد.

ز. شرایط سیاسی نظامی منطقه، از عوامل موثر در افزایش مدت زمان ساخت و ساز بود. با شروع جنگ با ایالات مجاور بر سر تسخیر قلمرو دیگری یا نفوذ دشمن بیگانه کلیه فعالیت‌ها پایان می‌گرفت و بیشتر نیروی کار به سپاهیگری می‌پرداختند. این نزاع‌ها گاه به کشته‌شدن شاه و تغییر سلسله‌ی حاکم بر منطقه می‌انجامید،که گاه به رها شدن همیشگی پروژه می‌انجامید.

اگر این پارامترها را، شاخصی برای تخمین مدت زمان ساخت این پروژه در نظر بگیریم، با در نظر گرفتن امکانات آن زمان، می‌بینیم بیشتر این شرایط برای به درازا کشیده شدن مدت زمان ساخت این دژ وجود داشته است و اجرای این پروژه‌ی بزرگ، دست کم ۱۰ سال بطول می‌انجامید.آنچه مشخص است نیروی انسانی زیاد، مصالح ساختمانی و ملات بسیار زیاد، معماران زبده و ناظران دقیق، زمان طولانی و هزینه‌ی هنگفتی صرف ساخت این دژ بی‌همتا شده است.

از مطالعه‌ی این آثار اینطور برداشت می‌شود، قلعه مورد بحث ما در فرم و ساخت قوسها، برجها، اتاقها و دیگر عناصر معماری چون پلان، شکل ساخت، نوع مصالح، شیوه‌ی بکارگیری آنها و هر آنچه به معماری مربوط می شود، شباهت زیادی به قلعه دختر

فیروزآباد فارس،کاخ سروستان،آتشکده‌ی آذر گشنسب، ایوان مداین و سایر بناهای دوره‌ی ساسانی است. متون تاریخی از کاربری و استفاده‌ی گسترده از این دژ توسط اسپهبدان و بازماندگان ساسانیان در قرون اولیه اسلامی تاکید دارد. نگارنده معتقد است که این دژ در اواخر دوران ساسانی توسط اسپهبدان قارن بنا شدکه استحامات تدافعی منطقه را ایجاد کرده‌اند که از ۵۳۱ تا ۸۴۰ میلادی به مدت ۳۰۹ سال بر این صفحات فرمان راندند.

کتابنامه

پارسی

ابن اسفندیار بهاء الدین محمدبن حسن

۱۳۶۶ تاریخ طبرستان، جلد۱، عباس اقبال، تهران، انتشارات پدیده خاور.

اعتماد السلطنه، محمدحسن خان

۱۳۱۱ ه.ق التدوین فی احوال جبال شروین.

توفیق کارن، سامان

۱۳۸۹ پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان تحلیل ساختاری قلاع نظامی ساسانی در منطقه سوادکوه مازندران.

حموی بغدادی، یاقوت

۱۸۶۶ معجم البلدان، چاپ فردیناند وستنفلد لایپزیک.

ستوده، منوچهر

۱۳۷۵ از آستارا تا استرآباد، جلد چهارم، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سورتیجی، سامان

۱۳۸۱ قلاع باستانی باستانی مازندران، انتشارات اداره کل آموزش، پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی تهران.

سید ظهیرالدین بن سید نصرالدین مرعشی

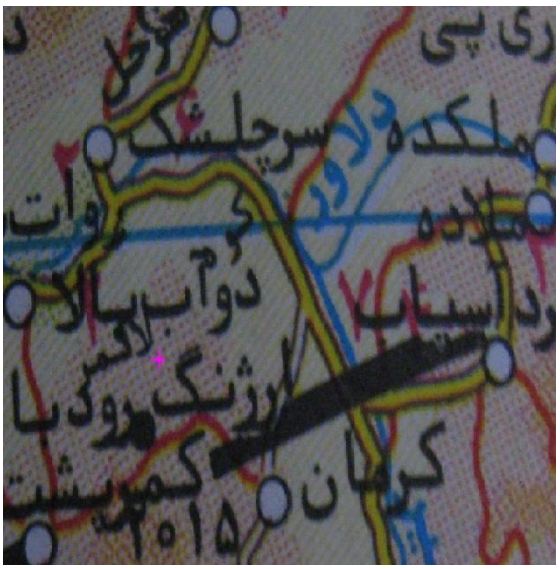
۱۳۳۳ تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، عباس شایان.

فردوسی،ابوالقاسم

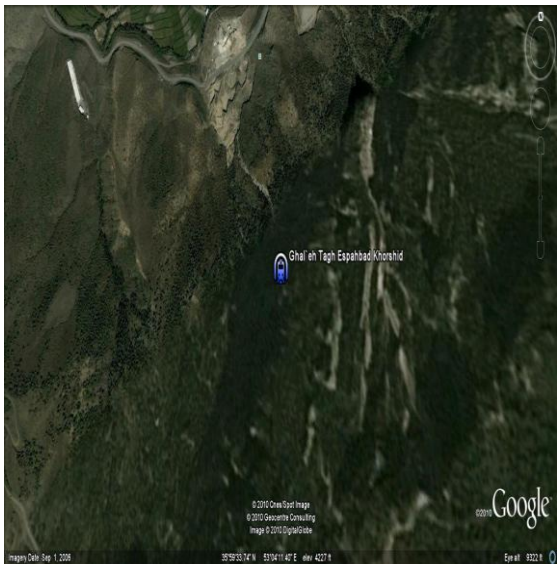
۱۹۶۳ م شاهنامه فردوسی، جلد۲، زیرنظر ا.برتلس، انستیتو ملل آسیا، مسکو.

مینوی،مجتبی/ هدایت،صادق

۱۳۱۲ مازیار، تهران، انتشارات جاویدان.



تصویر۱ : موقعیت منطقه‌ای و مسیر دسترسی به دژ



تصویر ۲ : موقعیت جغرافیایی دژ (منبع،گوگل ارث)

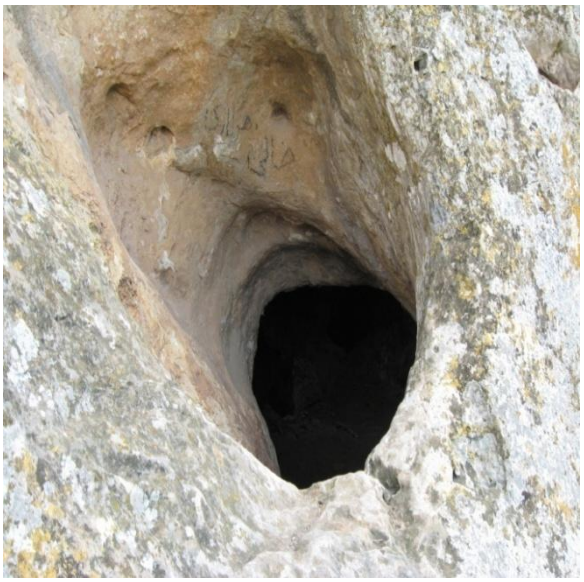
تصویر۳ : سکه‌ی اسپهبد خورشید دادبرزمهر گاوباره مکشوفه از دژ اسپهبد خورشید(مکان نگهداری موزه ملی ایران)، جنس نقره،وزن: ۱/۹ گرم،قطر:متوسط ۲/۳ سانتی متر،مدول: ۲۴، تصویر روی سکه: خسرو پرویز، خط پهلوی ساسانی،۱۰۴ تبری برابر با ۱۳۸ هجری، مکان ضرب تپورستان، نام فرمانروا هورشیت خوانده شد. تصویر پشت سکه: دو موبد در طرفین آتشدان،در حالی که برسم در دست دارند نشان می‌دهد.

تصویر۴: قلعه تاق اسپهبد خورشید(منبع تمامی تصاویر از نگارنده)

تصویر۵: قراول‌خانه

تصویر ۶: آب انبار شماره ۱

تصویر ۷: آب انبار شماره ۲



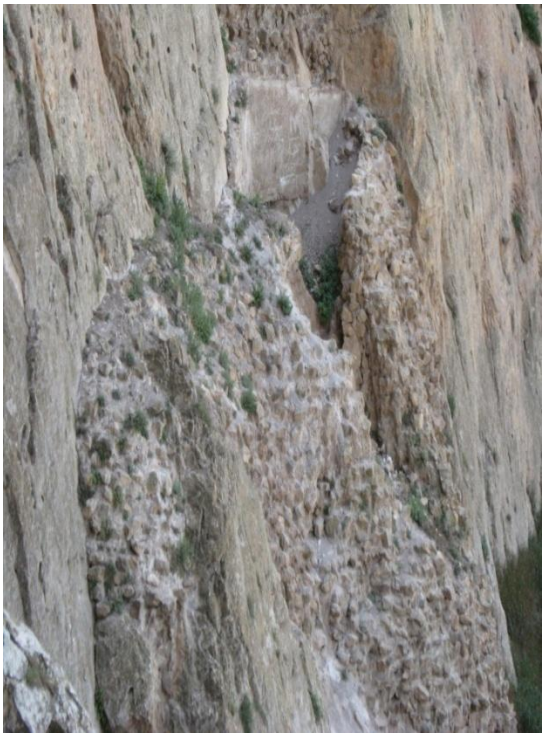
تصویر۸: دهلیزهای ورودی و خروجی

تصویر ۹: درون مخزن عسل

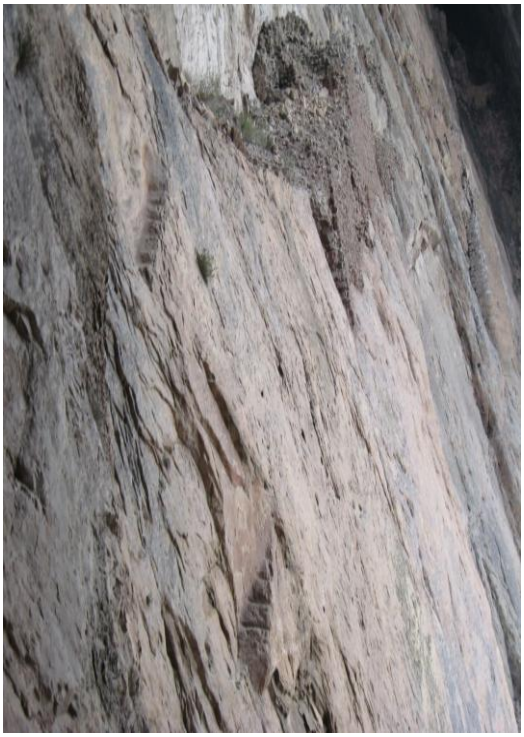
تصویر۱۰: سمت چپ تاق و استحکامات و معماری تعبیه شده در شرق تاق

تصویر ۱۱: تاق با قوس چمانه

تصویر ۱۲: دالان و نقب قبل از ریزش



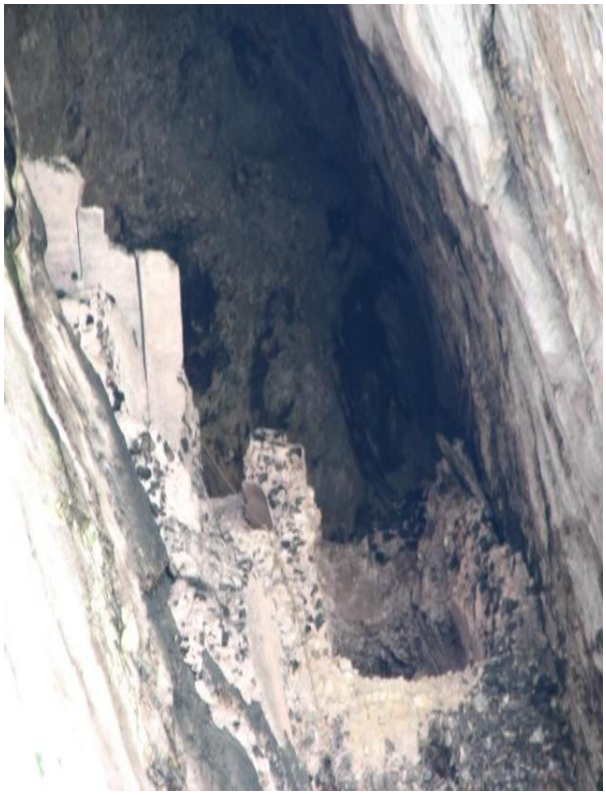
تصویر ۱۳: فضای ذوزنقه‌ای وسط تاق



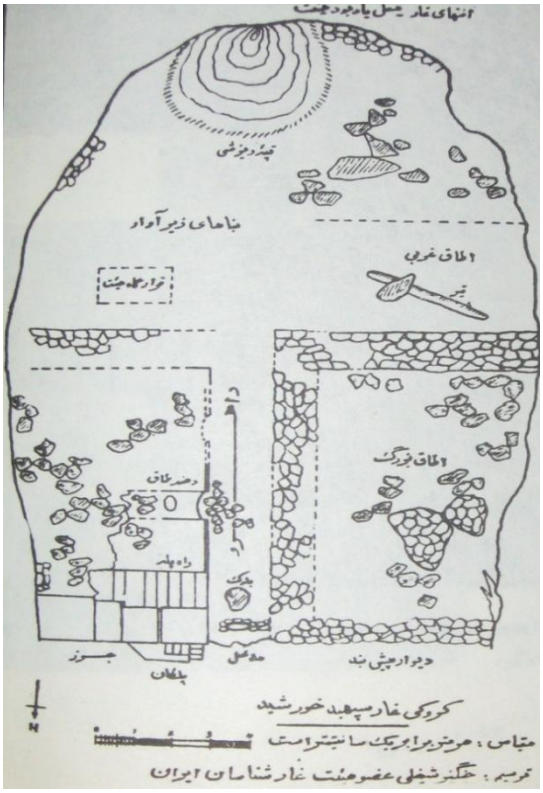
تصویر ۱۴: راه و پلکان

تصویر ۱۵: سمت راست تاق و چیدمان غربی تاق

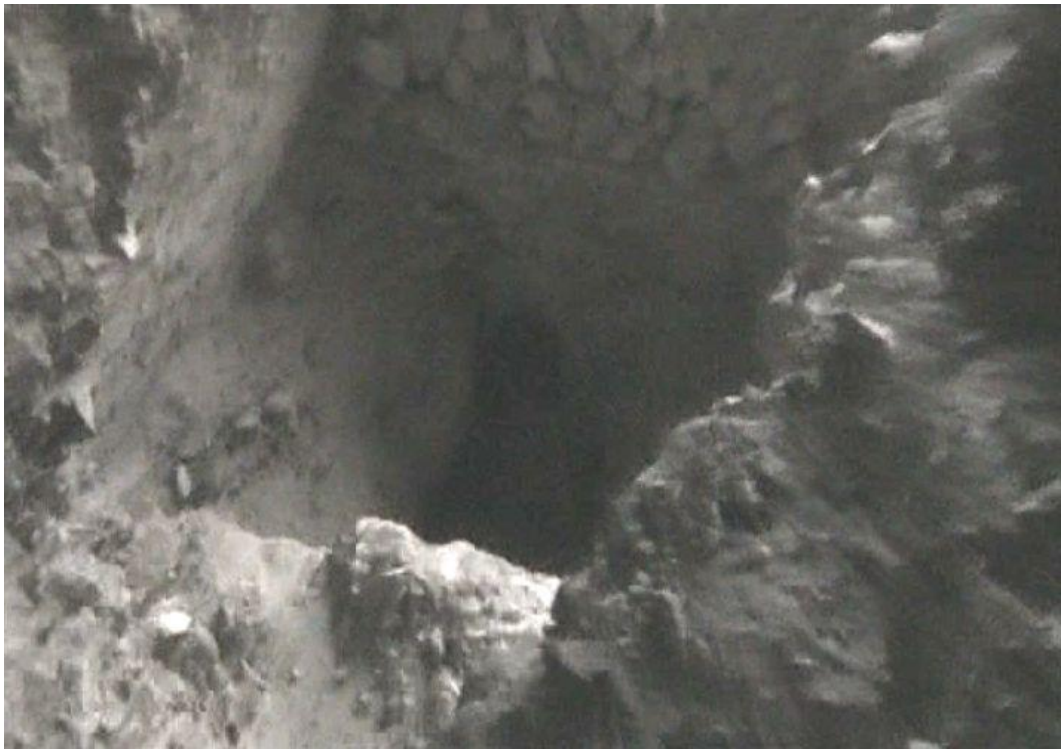
تصویر۱۶: تاقچه‌های ذوزنقه‌ای شکل و تاق با قوس بیز کند و پلکان در شرق تاق



تصویر۱۷: ارگ دژ



تصویر ۱۸: کروکی ارگ (ترسیم از چنگیز شیخلی)

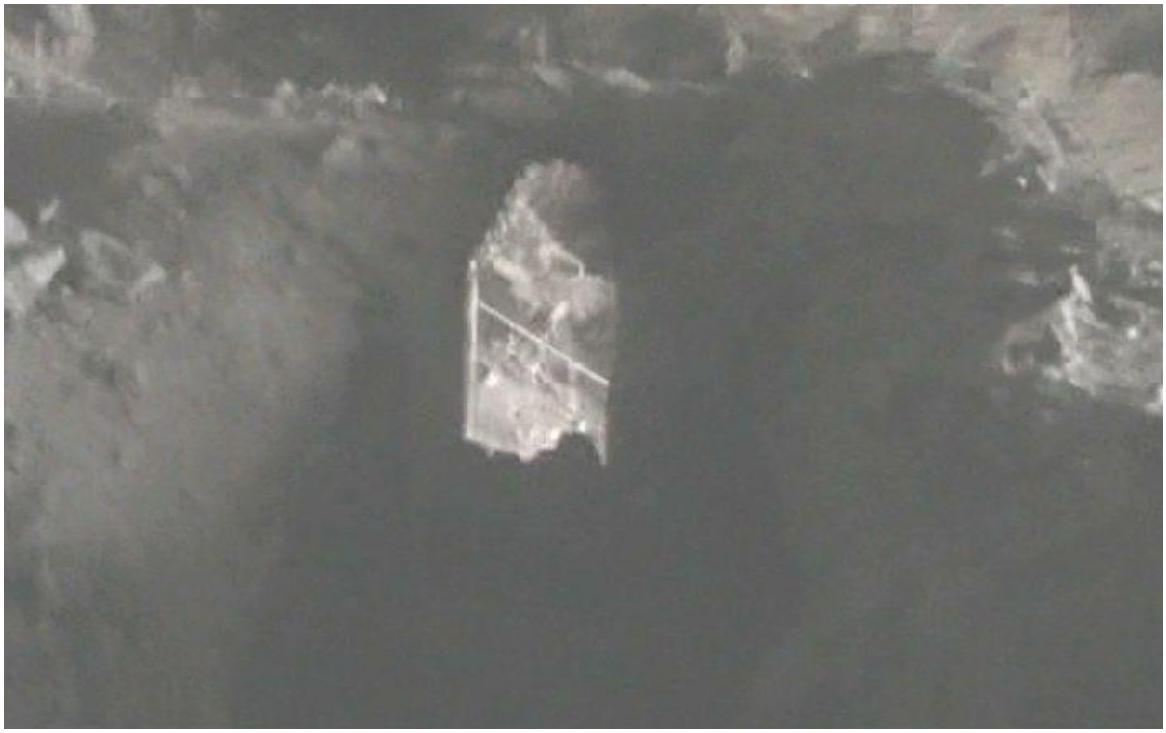


تصویر ۱۹: اتاق بزرگ و تاق ورودی در ضلع شمالی

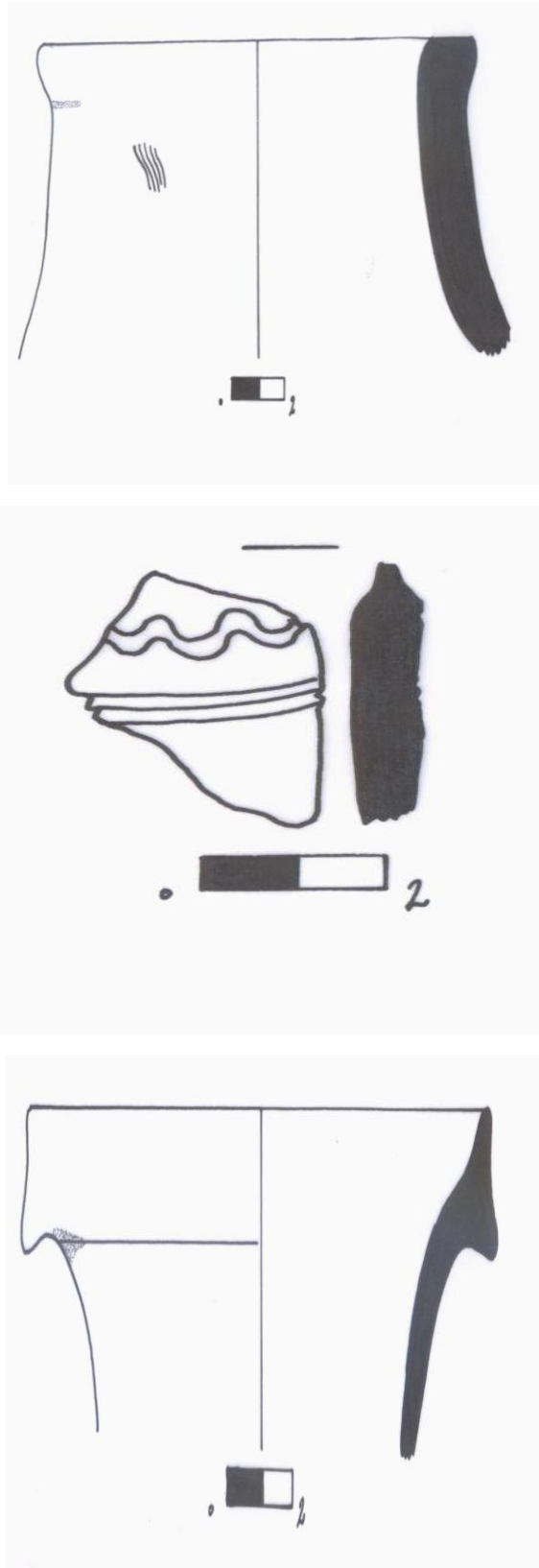
تصویر۲۰: نمای قدیمی از دالان شماره ۱،راه پله و جرزها (نما از آرشیو شخصی چنگیز شیخلی دهه ۴۰)

تصویر ۲۱: تاق مدخل دالان شماره ۲ ارگ

تصویر ۲۲: راه پله مدخل دالان شماره

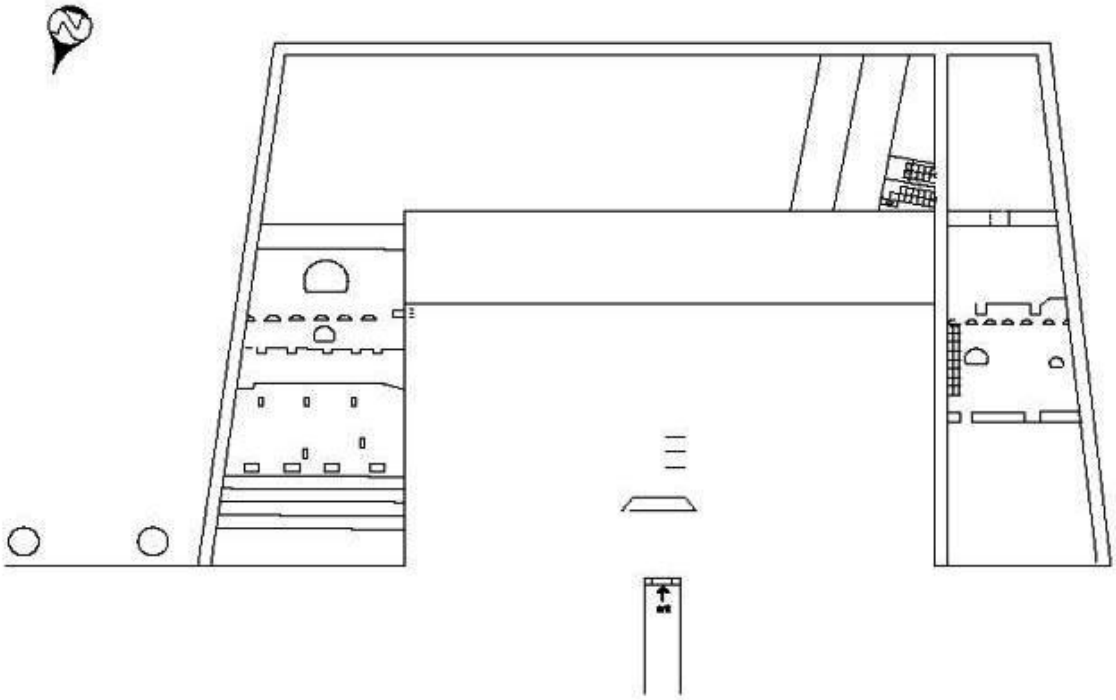


تصویر ۲۳: نمای مدخل دالان از داخل



تصویر ۲۴: سفالها

طرحها (طراح سمانه عابدینی)



نقشه۱: پلان و نمایش ساختار معماری قلعه تاق اسپهبد خورشید

اردشیر پاپکان در خان تختی سلماس (KHT)

میلاد وندائی*

(دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۵ * تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۸)

(از ص ۸۵ تا ۱۱۱)

چکیده

دوره‌ی پادشاهی سلسله‌ی ساسانیان(۲۲۴- ۶۵۱م) را می‌توان یکی از باشکوه ترین و طلایی‌ترین دوران‌های فرهنگ، هنر و معماری در تاریخ و باستان‌شناسی ایران دانست. نقوش برجسته‌ی این دوره یکی از هنرهای مهم و نمادین است که عموماً کاربردی سلطنتی دارد. نگارنده طی سه بررسی خصوصی در سالهای ۱۳۸۷، ۱۳۸۹ و ۱۳۹۰ در منطقه‌ی فارس، کرمانشاه و سلماس از تمامی نقوش این دوران دیدن کرده و سعی در بازبینی و تدوین این نقوش داشته‌ام. نقش برجسته خان تختی سلماس یکی از نقوش دور افتاده‌ی ساسانی، نسبت به مرکزیت این هنر در منطقه فارس است. این نقش، هم از نظر موضوعی و هم هنری، ظاهر متفاوتی با نقوش برجسته این دوران دارد و نشانگر یک واقعه‌ی تاریخی مهم است. روش کار بدین گونه است که ابتدا موقعیت جغرافیایی نقش و پیشینه پژوهشی آن مورد بررسی قرار می‌گیرد، سپس به بررسی و گاهنگاری نقش می پردازیم، و در پایان تاریخ پیشنهادی برای حجاری نقش و موضوع آن معرفی می شود.

کلید واژه ها: خان تختی، سلماس، نقش برجسته، اردشیر اول، شاپور اول، خسرو اول، ساسانیان.

*. Email: mvandaii@yahoo.com

مقدمه

اصطلاح هنر ساسانی کاربردی مبهم دارد. این نام نه تنها شامل دوره‌ی اشکانی(از ۲۵۰ ق.م تا ۲۲۴.م) است، بلکه آغاز دوره‌ی اسلامی را نیز در بر می‌گیرد، یعنی دوره‌ای است در حدود یک هزار سال. این ابهام نه تنها در زمان جاری است، بلکه در مکان نیز سرایت دارد(هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۱۱). هنر نقوش برجسته ساسانی نه تنها در برگیرنده‌ی هنر دوران اشکانی، بلکه الهام گیرنده‌ایی قوی از دوران آشورنو و هخامنشی، به ویژه از نظر موضوعی و سبک هنری است که در نقش برجسته خان تختی نیز می توان این تأثیر را مشاهده کرد.

موقعیت جغرافیایی

نقش برجسته سلماس بر سینه‌ی کوهی با نام خان تختی حجاری شده است، این کوه در طول و عرض جغرافیایی $38°.47.68''N$ و $44°.53'.33''E$ و ۱۳۴۸ متر از سطح آب های آزاد جهان واقع شده است(تصویر۱).

برای رسیدن به این نقش در مسیر جاده‌ی ارومیه به سلماس(در زمان پهلوی نام این شهر «شاپور» بوده است)، پس از پشت سر نهادن دریاچه ارومیه، در کیلومتر ۷۲ از شمال ارومیه و کیلومتر ۱۶ از جنوب سلماس به کوه خان تختی می‌رسیم. حجاری مورد نظر در کناره جاده‌ی اصلی قرار گرفته که با تابلوی نصب شده از طرف سازمان میراث فرهنگی استان آذربایجان شرقی، قابل شناسایی است. نقش برجسته سلماس در بین سه روستای میناس(به فاصله‌ی ۱/۸ کیلومتر از نقش)، خان تختی(۳/۹ کیلومتر) و قشلاق(۷/۲ کیلومتر) قرار گرفته است، عموم مسافران اروپایی نیز که از این منطقه عبور نمودند یادی از این روستا کرده اند(تصاویر۲a.b).

در سال ۱۳۸۷ به همت و نوآوری سازمان میراث فرهنگی استان آذربایجان غربی، پله‌هایی سیمانی در پای نقش ساخته شده‌اند تا دسترسی به نقش را آسان‌تر کند؛ اما همانگونه که در تصاویر دیده می‌شود این عمل باعث تخریب نقش شده و در عملی کاملاً بی‌خردانه، مسؤولان سازمان اقدام به نقاشی پیرامون این نقش، با رنگ‌های سفید و سبز، جهت شناسایی آن از پایین کوه کرده‌اند.

ابعاد نقش برجسته

ارتفاع از کف: حدود ۲۰ متر(تصویر۳)

طول: ۶/۰۵ متر عرض: در ضلع چپ: ۲/۶ متر در ضلع راست: ۲/۳۳ متر

تعداد افراد موجود در نقش: ۴ نفر

پیاده اول از سمت چپ(خسرو یکم):

قد: ۱۹۱ سانتیمتر عرض شانه: ۴۳ سانتیمتر عمق: بین ۱ تا ۵ سانتیمتر

سوار اول از سمت چپ(اردشیر اول):

قد: ۲۵۹ سانتیمتر عرض شانه: ۵۷ سانتیمتر عمق: بین ۷ تا ۹ سانتیمتر

پیاده دوم از سمت چپ(خسرو یکم):

قد: ۱۶۷ سانتیمتر عرض شانه: ۴۰ سانتیمتر عمق: بین ۲ تا ۶ سانتیمتر

سواره دوم از سمت چپ(شاپور اول):

قد: ۲۳۲ سانتیمتر عرض شانه: ۴۰ سانتیمتر عمق: بین ۷ تا ۹ سانتیمتر (تصویر۴)

پیشینه ی پژوهش

بی شک نقش برجسته سلماس به دلیل قرار گرفتن در مسیر آمد و شد کاروان‌ها در منطقه، به خوبی قابل دید بوده است. نخستین گزارشی که از مسافران و مستشرقان اروپایی از شناخت این نقش به دست ما رسیده، مربوط می شود به «سر رابرت کرپورتر»(Sir Robert Ker porter). وی در سال ۱۹۱۹.م از این نقش دیدن کرد و طراحی اولیه‌ایی از آن به جا گذاشت. کرپور متوجه شباهت شلوار شاپور اول در نقش رستم و شلوار سواره دوم در نقش برجسته سلماس می‌شود، اما این نقش را به نرسی وگالریوس قیصر روم نسبت می‌دهد(Ker Porter,1822:597)(طرح۱).

چارلز تکسیر(Charls Texier) در سال ۱۸۳۹.م نیز دومین مسافری بود که در زمان سفرش به ایران از کنار این نقش عبور کرده است(Texier,1849)(طرح۲). اوژن فلان و پاسکال کوست که تمامی ایران را طی ۴ سال حضورشان در ایران زیر پا گذاشتند نیز از این نقش نیز گرته برداری کرده‌اند(Flandin & Cost,1841)(طرح۳a.b).

نخستین کسی که ابعاد این نقش برجسته را در اختیار جامعه‌ی علمی گذاشت له. من هاوپت(Leh man Haupts) در سال ۱۸۹۸ بود؛ هاوپت به گمان خود پس از فلاندن و کوست دومین نفری بوده که از این نقش دیدن کرده است(نقل از: Hinz, 1965:152-153).

ویلیام جکسن نیز در سال ۱۹۰۳ از مقابل نقش سلماس عبور کرده و نخستین عکس از این اثر را برای ما به جا نهاده است(جکسن، ۱۳۵۲: ۱۲۰-۱۴۲)(تصویر۵). افراد دیگری چون اریخ اشمیت در سال ۱۹۳۷.م و واندنبرگ در ۱۹۵۹ از این نقش دیدن کرده‌اند و مفصل‌ترین و تنها مقاله‌ایی که تا کنون از این نقش به جا مانده از هینتس در سال ۱۹۶۵.م است که به زبان آلمانی در مجله ایرانیکا انتیکوا به چاپ رسیده است(Hinz,1965:152-153).

توصیف نقش برجسته

همانگونه که گفته شد نقش برجسته سلماس از چهار نفر تشکیل شده. دو نفر ایستاده و دو نفر سواره که شامل دو گروه جدا، اما با موضوعی یکسان می‌شوند.

دو پیاده تقریباً هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند، هر دو سر برهنه دارند و سبیل و ریش دارند(تصویر۶). موی فرق سرشان از میان باز شده و در دو سو، در پایین فِر خورده است؛ گردنبند ساده‌ای نیز به گردن دارند. هر دو بالاپوش ساده‌ای به تن دارند که تا بالای

زانوانشان می‌رسد و به یاری غلاف شمشیر به کمر آنها وصل شده است. شلوارهای گشادشان که در پایین چین خورده، سبکی پارتی دارد. متأسفانه به دلیل تخریب نقش، از کفش‌هایشان اطلاعات زیادی نمی‌توان کسب کرد(تصاویر۷ و ۸).

به نظر می‌رسد که پیاده‌ی سمت چپ در دست چپش وسیله ایی را بر روی کمربندش نگاه داشته، شاید دست بر خنجرش نهاده؟! هر دو پیاده دست راستشان را که بخشی از آن پشت سر اسب‌ها پنهان شده به سوی سوارکارها دراز کرده‌اند تا از ایشان چیزی را بگیرند.

شاید این شیء نامشخص، حلقه‌ایی به سبک پارتی‌ها جهت به رسمیت شناختن فرماندهی یک شاه در منطقه باشد. این شیء را درگروه سمت چپ، دیگر نمی‌توان شناخت و در گروه سمت راست نیز بسیار مبهم است. به نظر می‌رسد که پیاده‌ها هیچ گونه زیور آلاتی نداشته باشند، مگر آن که چیزی که روی ساعد پیاده‌ی سمت راست به چشم می‌خورد، گوهر و یا نشانه‌ی افتخار باشد(تصاویر۹و۱۰).

برخلاف افراد پیاده، پوشاک دو سوارکار تفاوت‌های بسیاری را دربر دارد، البته این تفاوت‌ها بسیار ریز هستند و در نگاه نخست به چشم نمی‌آیند. سوار کار سمت چپ(اردشیر پاپکان) قد بلندتری نسبت به سوار کار سمت راست(شاپور اول) دارد(تصاویر۱۱و۱۲).

هر دو سوارکار، ریش و سبیل دارند که ریششان از میان حلقه‌ای احتمالاً زرین رد شده است. از این حلقه موهای ریششان به صورت فر خورده بیرون زده است. این سبک ریش که شاخص پادشاهان ساسانی است، به خوبی در تمامی نقوش و سکه‌های شاهان این سلسله می‌توان مشاهده کرد. هر دو سوار کریمبوس بر سر دارند و تاج شاهانه خود را به سر نهاده‌اند که در بخش تفسیر، به نوع آنها اشاره خواهیم کرد. تاج اردشیر کمی از چارچوب نقش را بریده و به سمت بالا رفته است(تصویر۱۳).

یکی از تفاوت‌های دو سوار کار در آرایش موی آنان است، زیرا موهای شاپوراول به مانند دیگر نقوش وی در دارابگرد(وندائی، ۱۳۹۱)، نقش رستم و بیشاپور، موهایی از دو طرف و به صورت فر بافته شده است، اما اردشیر به سبک همیشگی موهای خود را نشان داده است(تصاویر۱۴ تا ۱۷).

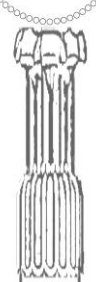
هر دو سوارکار ردای فاخری به تن دارند که سنجاق گرد بزرگی دو طرف ردا را به هم وصل می‌کند. آذین بندیهای ردای سوار کار سمت چپ، فاخرتر است. از گردن و پشت هر دو سوار کار، روبان‌های دو گانه‌ی پهنی که یکی از نشان‌های پادشاهی است، به جنبش در آمده‌اند، گویی نسیمی از روبرو در حال وزیدن است(تصویر۱۸).

شلوار دو سوارکار نیز با هم فرق دارند. شلوار سوار کار سمت چپ، سنگین، سخت و مجلسی به نظر می‌رسد، ولی شلوار سوارکار سمت راست سبک و شیک است. گرایش سوار کار سمت راست به شلوار چین دار با شال‌های دور غوزک پا نیز نشانه‌ی جوان‌تر بودن او می‌باشد(تصویر۱۹). هر دو سوار کار با دست چپ افسار اسبشان و دسته‌ی شمشیر دراز و ارزشمندشان را به دست گرفته‌اند و دست راستشان را به سوی پیاده‌ها دراز کرده‌اند(تصویر۲۰).

هر دو اسب تقریباً همسان هستند، به سوی چپ گام بر می‌دارند و پای راست جلویشان را بلند کرده‌اند. به نظر می‌رسد که زین و رکاب نداشته باشند، ولی در عوض دارای بندهای فاخری هستند که در اسب سمت چپ به نظر مرغوب‌تر می‌آید. احتمالاً روی سنجاق بندها در اصل سرجانوری نقش بسته بوده است، ولی در نقش دیگر، امکان تشخیص دقیق آن را فراهم نیست. در سمت چپ سوار کار، زنجیری تا نزدیک زمین آویزان است که در انتهای آن، منگوله‌ای بزرگ و شگفت انگیز به چشم می‌خورد که در نگاره‌های ساسانی سوارکاران، بسیار معمول است(تصویر۱۱).

افسارها، مزین به آویز و دیگر تزئینات هستند. یال اسب‌ها نیز در پایان به هم گره خورده و روبانی به آن پیوسته است.

له من هاوپت در نوشته‌ی خود آورده که در سمت راست بالای نقش، یعنی دقیقاً پشت سرشاپور، سنگ نوشته‌ایی بوده است(نقل از:Hinz,1965:152-153). این قاب کوچکی که هاوپت از آن اشاره می‌کند شاید دارای نوشته‌ایی بوده باشد، اما امروزه اثری از آن باقی نمانده و کاملاً سطح این قاب صاف است، و دور از ذهن هم به نظر می رسد که طی چند قرن گذشته این کتیبه صاف شده باشد(تصویر۲۱).



گاهنگاری و تفسیر نقش برجسته

نقش برجسته سلماس از نظر فن هنری و سبک حجاری نسبت به دیگر نقوش همزمان خود در منطقه‌ی فارس، بسیار ضعیف و شکننده است، و گویی حجاری محلی آن را شکل داده است. این نقش برجسته را می‌توان از نظر سبک هنری تماماً پیرو هنر نقوش برجسته الیمایی دانست، همچنین از نظر موضوعی نیز پیرو همین نقوش است، زیرا صحنه‌ی اهدای دیهیم یا کلاه از سوی شاه به شخص منفرد در نقوش برجسته ساسانی، تنها در این نقش نمود پیدا می‌کند.

اشلومبرژه هنر ساسانی را اینگونه شرح می‌دهد: «این هنر از نو نسبت به هنر پارتیان به وجود آمد و همان رسم کهنی است که عمداً دوباره به کار گرفته شد.»(Schlumberger,1960:292) .

این سخن بسیار به جا و درست است زیرا با پیگیری سبک هنری و موضوعی نقوش برجسته ساسانی، حتی می‌توان ردپای هنر آشوری را در این نقوش به خوبی مشاهده کرد(وندائی،۱۳۹۱، ۸-۳۸). پس نقوش برجسته الیمایی با وجود ضعف در هنر، خود به مانند پلی بین هنر زیبای هخامنشی و حجاری‌های منحصر به‌فرد ساسانی رخ می نماید. نقش برجسته سلماس را می‌توان از هر دو نظر موضوعی و هنری با نقش برجسته خونگ نوروزی متعلق به مهرداد اول(۱۷۱ تا ۱۳۸ ق.م) مقایسه کرد (Vanden Berghe, 1983:48-120; Harmatta,1984:189-211; Layard,1846:79-80)(تصویر۲۲).

این تداوم هنری را نمی‌توان بی‌تأثیر دانست، زیرا دیگر موضوعات نقوش ساسانی نیز به شکلی کاملاً محسوس از نقوش الیمایی پیروی می‌کنند(ر.ک به: واندنبرگ، شیپمان، ۱۳۸۶: ۱۲۲-۱۲۸).

حال این سؤالات پیش می‌آید که افراد موجود در نقش چه کسانی هستند و این نقش به چه واقعه‌ایی، در چه تاریخی اشاره می‌کند؟

با مقایسه‌ی تاج و سبک هنری سواره‌ی سمت چپ در نقش می‌توان دریافت که اردشیراول صاحب این نقش برجسته است و فرزندش شاپور اول که در آن زمان ولیعهد و همکار پدر در سلطنت بوده، سواره‌ی پشت سر اوست.

نخستین بار «فردینانت جوستن»(Ferdinand Justi erkannt) بود که به این واقعیت اشاره کرد. او به درستی دو پیاده را ارمنی دانست و این صحنه را یادگار واقعه پیروزی نخستین پادشاه ساسانی بر ارمنستان دانست(نقل از: Hinz,1965:156)، نظری که هینتس(همانجا)، هرتسفلد(۱۳۸۱)، گیرشمن(۱۳۷۰)، واندنبرگ(۱۳۸۷)، زاره و هرتسفلد(1910) و... از آن پیروی می‌کنند و ما در ادامه به جزئیات این انتساب می‌پردازیم.

با مقایسه‌ی تاجی که اردشیر در این نقش دارد، با تاج‌هایی که در سکه‌های نوع VIوV خود از آن استفاده کرده(لوکونین، ۱۳۷۲: ۲۷۲)، می‌توان دریافت که این نقش متعلق به زمانی بین ۲۳۵ تا ۲۴۳. م است(تصویر۲۳)، همچنین اردشیر در آخرین نقش برجسته خود در نقش رستم نیز همین تاج را بر سر دارد(تصویر۲۴).

با حضور شاپور اول در پشت سر او، می‌توان این تاریخ را بین سال های ۲۳۸ تا ۲۴۳.م محدود کرد، زیرا همانگونه که ما آگاهیم شاپور از سال ۲۳۸.م به بعد در امر سلطنت تا مرگ پدرش شریک می‌شود. شاپور پدرش را در جنگ‌ها همراهی کرده و بدین گونه برای نبرد تجربه می‌اندوخت و به راستی این کار موفقیت‌های بعدی او در جنگ بارومیان را تضمین کرد(دریایی، ۱۳۸۶: ۱۹) و شاپور نیز با همان تاج پدرش، این موفقیت‌ها را در نقش برجسته دارابگرد جاویدان کرد(وندائی،۱۳۹۱: ۲۰۰-۳-۲۳۸ Levit Tawill,1992:161-180; Herrman,1969:63-88) (ر.ک به تصویر۱۶).

حال پس از شناخت پادشاهان موجود در نقش، واقعه‌ایی که موجب خلق این اثر شده است و همچنین افراد پیاده ی در آن، کاملاً بر ما روشن نیست.

در بررسی که نگارنده پیرامون این نقش و بالای کوه خان تختی داشته است، تعداد بسیاری سفال‌های شاخص اشکانی ـ ساسانی و همچنین خشت هایی با ابعاد ۴۰ در ۴۰ سانتیمتر متعلق به این دوران به دست آمد(تصاویر۲۵،۲۶ و۲۷). این خشت‌ها و سفال‌ها نشانگر یک استقرار است. اما اثری از رج دیوار یا قلعه به جا نمانده است و نمی‌توان صراحتاً گفت که این نقطه دارای یک پایگاه نظامی بوده، اما زمانی که از بالای کوه خان تختی به محیط پیرامون نگاهی بیندازیم، به خوبی می‌توان دید که تمامی دشت‌های پیرامون، زیرنظر بیننده است و حتی می‌توان دریاچه‌ی ارومیه را از بالای این کوه مشاهده کرد که در تصاویر پانورامای گرفته شده به خوبی نمایان است(تصویر۲۸).

با این اوصاف می‌توان این چنین در نظر گرفت که در این محل یک دیده‌بانی نظامی قرار داشته است، زیرا موقعیت بسیار مناسبی از نظر سوق الجیشی برای ورود به مرز ارمنستان بوده است و حتی در دشت مقابل آن که بسیار فراخ و بزرگ است می‌توان لشکر کشی کرد و به دلیل وسعتش حتی مکان بسیار مناسبی برای مستقر کردن سپاه و حتی جنگیدن را فراهم می کند.

اردشیر در اواخر سلطنت خود، احتمالاً در سال ۲۳۸.م، هر دو شهر حران و نصیبین را به تصرف در آورد. از نقش پیکره‌ی نیمتنه‌ای دو مردی که بر سکه‌ها دیده می‌شود می‌توان حدس زد که اندکی بعد از این واقعه اردشیر پسرش شاپور را در سلطنت با خودش شریک کرده است(فرای، ۱۳۸۳: ۲۲۵)، پس حجاری نقش برجسته سلماس نیز باید پس از سال‌های ۲۳۸.م باشد.

مهم ترین واقعه ایی که پس از این تاریخ در منطقه مورد نظر افتاد و ما از آن آگاهیم، لشکر کشی و تسخیر هترا در دوازدهم آوریل و سی ام سپتامبر سال ۲۴۰.م بود(Chaumont,1976:207). هترا شهری تجاری و مرکز آمد و شد کاروان ها در بیابان میان دجله و فرات بود و در نهایت اردشیر با سختی فراوان توانست این شهر سوق الجیشی را از دست رومیان خارج کند(Ricq,1957:291).

اردشیر پس از یک محاصره طولانی توانست این شهر را فتح کند، پس برای این موفقیت باید پیش از آن از پشت سر خود مطمئن می‌شد تا بتواند با آرامش، لشکر خود را بدون هیچ گونه تلفاتی از منطقه عبور دهد و به جنگ بپردازد، او احتمالاً طی یک لشکرکشی به منطقه‌ی ارمنستان، توانست با پادشاه ارمنی این منطقه صلحی دیپلماتیک را رقم بزند.

بر همین اساس هینتس معتقد است، شخص پیاده‌ی در مقابل اردشیر کسی نمی‌توانسته باشد، به جزء خسرو یکم(حدود ۲۲۵ تا ۲۵۰.م)، ملقب به «ارشک دوم»(Hintz,1965:158). وی با اردشیر به جنگ نمی‌پردازد و اساس سلطنت خود را با این عمل تضمین می‌کند. اردشیر نیز که نقشه یورش به هترا را در سر خود می‌پرورانده، به هیچ وجه قصد نداشته که از پشت سر خود نگران باشد؛ پس به جای پیکار با خسرو و دادن تلفات بی جا و تحلیل بردن لشکرش، در یک عمل سیاسی و خردمندانه به همان روش پارتیان، به خسرو اجازه حکومت در منطقه را می‌دهد.

احتمالاً لشکر او نیز در دشت مقابل این نقش مستقر شده بودند و مراسم امضای صلح نامه بین این دو، در همین نقطه انجام شده و به افتخار آن اردشیر دستور کندن یک نقش برجسته را در همین نقطه داده؛ می‌توان دلیل عدم هنرمندانه بودن این نقش را نیز شتاب در اجرای حجاری آن، و گذاشتن تنها اثری از این واقعه دانست.

هینتس در ادامه، معتقد است که شخص مقابل شاپور، نخست وزیر خسرو است(همانجا) البته نگارنده به این رأی مخالف است؛ زیرا چهره، آرایش مو و لباس دو شخص پیاده به هیچ وجه با یکدیگر فرق ندارند. پس چگونه می‌شود که وزیر یک سرزمین لباسی را بپوشد که پادشاه آن سرزمین به تن دارد، امری که غیرممکن به نظر می‌رسد. به نظر می‌رسد که شخص مقابل شاپور نیز همان خسرو یکم است که در مقابل ولیعهد ساسانی، ادای احترام کرده، و صلح نامه را امضاء می کند.

نتیجه‌گیری

نقش برجسته سلماس بیش از آن که ارزش هنری داشته باشد، ارزش تاریخی برای شناخت گوشه‌ایی تاریک در اواخر سلطنت اردشیر اول را دارا می باشد. اردشیر پاپکان که چهر(نژاد) از ایزدان داشت، با ایدئولوژی تکیه بر سریر شهریاران هخامنشی، دیهیم پادشاهی را از اهورامزدا گرفت، و بر همین اساس پس از تصرف سرزمین های متعلق به پارتیان تا حدود سال ۲۳۰.م، مجال پیکار با غرب را از همان سال تا ۲۴۰.م، برای گسترش شاهنشاهی خویش تا مصر، بر اساس داعیه ی تعلق این سرزمین ها به اجداد خود یعنی هخامنشیان را به دست آورد.

همانگونه که پیش تر اشاره شد این نقش برجسته توسط اردشیر پاپکان در اواخر سال ۲۳۹.م و اوایل سال ۲۴۰.م، پیش از لشکرکشی وی به هترا و تصرف آن، با یاری فرزندش شاپور حجاری شده است. هر دو شخص پیاده نیز خسرو یکم، پادشاه ارمنستان است که در این نقش صلح نامه‌ای را که با اردشیر و ولیعهد ایران ساسانی، یعنی شاپور اول به امضاء رسانده را جاویدان کرده‌اند. این آخرین نقش برجسته اردشیر می باشد که البته از دید هنری از تمامی نقوش متعلق به این پادشاه ضعیف تر می باشد و علت آن را در سرعت بخشیدن برای ثبت این صلح نامه می توان دانست.

کتابنامه

پارسی

جکسن، ابراهم و. ویلیامز

۱۳۵۲ سفرنامه ی جکسن(ایران در گذشته و حال)، اشراقی، تهران.

دریایی، تورج

۱۳۸۶ شاهنشاهی ساسانی، ترجمه: مرتضی ثاقب فر، ققنوس، تهران.

گیرشمن، رومان

۱۳۷۰ هنر ایران {پارت و ساسانی}،ترجمه: بهرام فره وشی، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

لوکونین، ولادیمیر گریگوریویچ

۱۳۷۲ تمدن ایران ساسانی، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

واندنبرگ، لوئی

۱۳۸۷ باستان شناسی ایران باستان، ترجمه: دکتر عیسی بهنام، دانشگاه تهران، تهران.

واندنبرگ، شیپمن/ لویی، کلاوس

۱۳۸۶ نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی، ترجمه: یعقوب محمدی فر، آزاده محبت خو، سمت، تهران.

وندائی، میلاد

۱۳۹۱ نقوش برجسته ساسانی I، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان.

۱۳۹۱ نقوش برجسته ساسانیII، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان {زیر چاپ}.

هرتسفلد، ارنست

۱۳۸۱ ایران در شرق باستان، ترجمه: همایون صنعتی زاده، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

غیر پارسی

Chaumont, M.L.

1976 L'Armenie entre rome et I'Iran.De lavenment dAuguste a lavenement de Diocletien ,in:ANRW II 9.1 .PP 71-194.

Flandin, E. & Coste, P.

1851-54 Voyage en Perse de Mm. Eugene Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, 2 vols. Paris, vol. 2, pp. 361-71, pl. 33.

Harmatta, J.

1984 Parthia and Elymars in the 2nd Century B.C., Acta Intiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, Vol.XXIX, pp.189-217.

Herrman, G.

1969 The Dārābgird Relief: Ardashīr or Shāhpūr? A Discussion in the Context of Early Sasanian Sculpture , Iran, Vol. 7 pp. 63-88.

Hinz, W.

1965 "Das sasanidische Felsrelief von Salmas," Iranica Antiqua 5, pp.148-60, pls. 44-51.

Ker Porter, S.R.

1822 Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, BdII, London, p. 597.

Layard, A.H.

1846 A Descriptions of the Province of Khuzistan, Journal of the Royal Geographical Society, Vol.XVI, London.

Levit-Tawil, D.

1992 The Sasanian Rock Relief at Darabgird-A Re-Evaluation, Journal of Near Eastern Studies, Vol. 51, No. 3 pp. 161-180

Ricq, A.M.

1957 Les, dernieres annees de Hatra, Syria XXXIV, p.291.

Sarre, F. & Herzfeld, E.

1910 Iranische Felsreliefs, Berlin, pl. XXXII, pp. 187,188.

Schlumberger, D.

1960 Descendants non-meditevaneens de Iart grec, dans Syria, Vol. XXXVII, p.292.

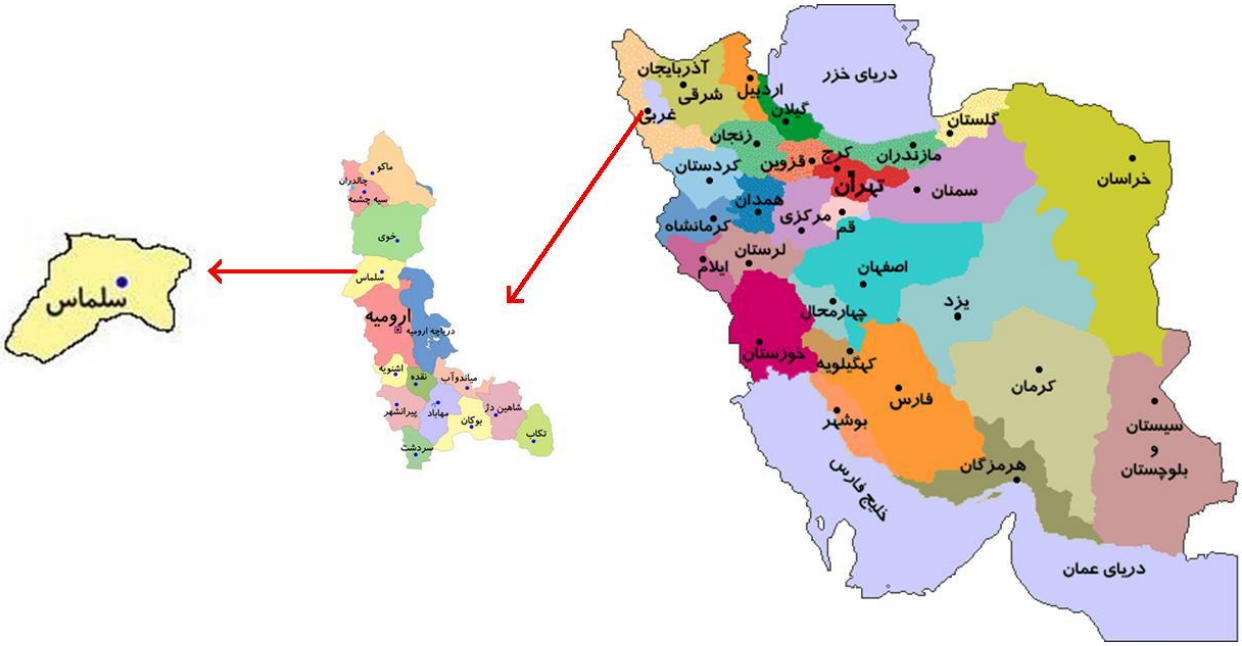
Texier, CH.

1842 Description de IArmenie, la Perse et la Mesopotamia, Premiere, Partie, S.XI, Paris.

Vanden berghe, L.

1983 Reliefs Rupestres de liran Ancien, Bruxells, pp.48-121.

تصویر۱: نقش برجسته اردشیر اول بر سینه ی کوه خان تختی سلماس(عکس از: نگارنده)

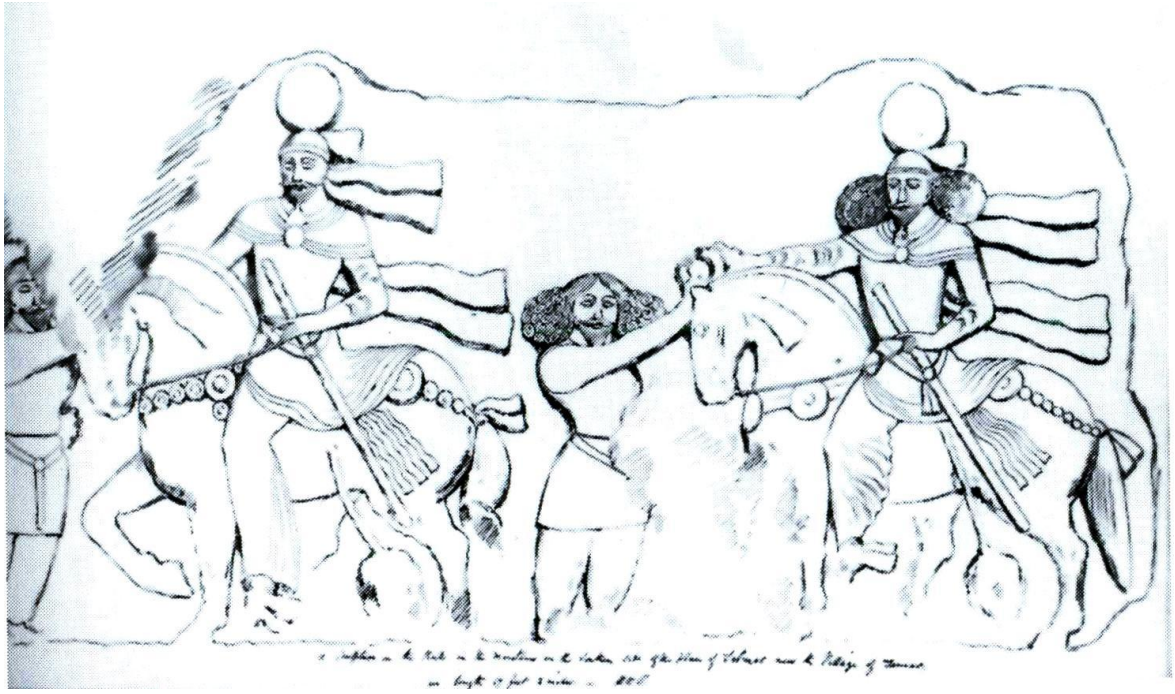


تصویر**a۲**: قرار گیری شهر سلماس در جغرافیای سیاسی ایران

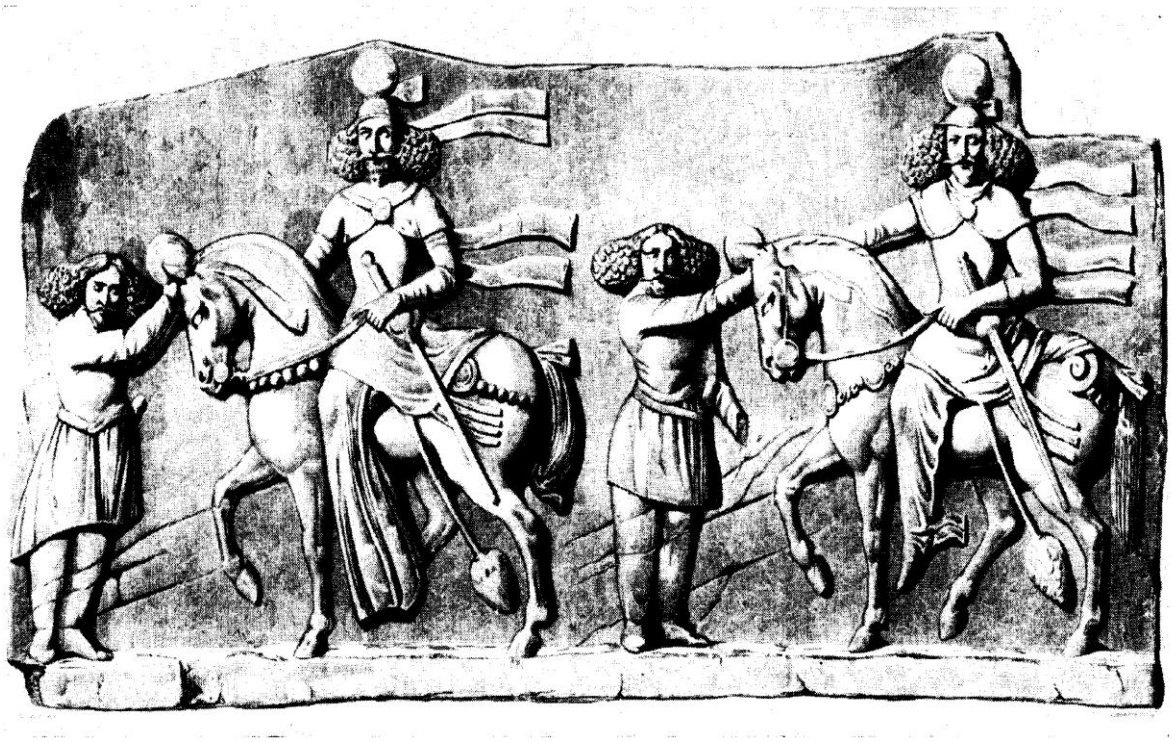
تصویر**b۲**: تصویر ماهواره ایی از موقعیت جغرافیایی نقش برجسته خان تختی(Googl Earth)

تصویر**۳**: موقعیت قرارگیری نقش بر دل صخره و ارتفاع آن از کف(عکس از: نگارنده)

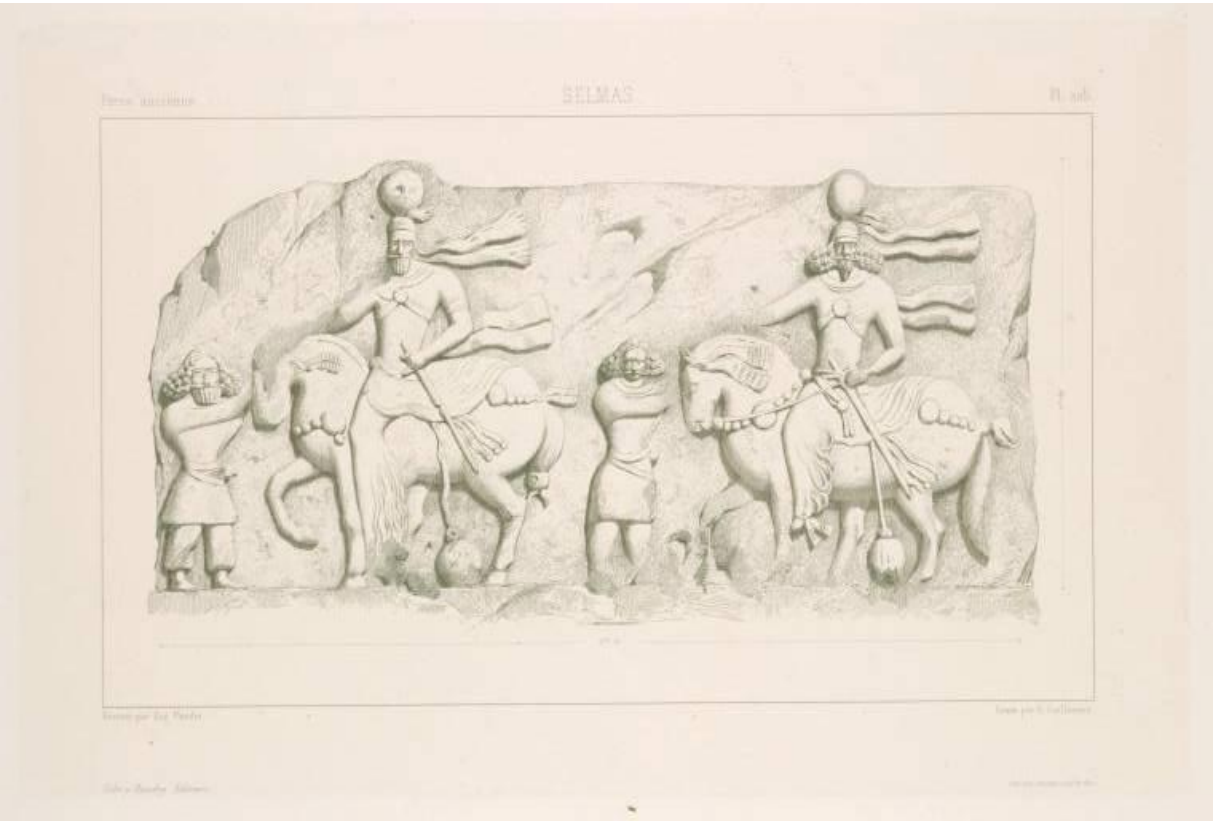
تصویر۴: تصویری نشانگر عمق نقش برجسته(همان)



طرح۱: نخستین طراحی از نقش برجسته خان تختی، اثر رابرت کرپورتر در سال ۱۸۱۹.م(Ker Porter,1822:597)



طرح۲: دومین طراحی از نقش برجسته خان تختی، اثر چارلز تکسیر در سال ۱۸۳۹.م(Texier,1849)



طرحa۳: طراحی از نقش خان تختی، طرح از فلاندن و کوست(ایران در سفرنامه ها،۳۴:۱۳۷۴)

طرح۳b: طراحی از کوه و نقش برجسته خان تختی توسط فلاندن و کوست در بین سال های ۱۸۴۱ تا ۱۸۴۴.م(همانجا)

تصویر۵: نخستین عکس گرفته شده از نقش توسط ویلیام جکسن در سال ۱۹۰۳.م(جکسن،۱۴۲:۱۳۵۲)

تصویر۶: نقش برجسته اردشیر و شاپور اول در خان تختی(عکس از: نگارنده)

تصویر۷: شمایل فرد پیاد(خسرو اول) در مقابل اردشیر(همان)

تصویر۸: شمایل فرد پیاده در مقابل شاپور اول(همان)

تصویر۹: هیکل فرد پیاده در مقابل اردشیر اول(همان)

تصویر ۱۰: هیکل فرد پیاده در مقابل شاپور اول(همان)

تصویر۱۱: اردشیر اول با تاج مخصوصش سوار بر اسب(همان)

تصویر۱۲: شاپور اول با تاج اردشیر و آرایش موی خاص خود سوار بر اسب(همان)

تصویر۱۳: شمایل و تاج اردشیر اول(همان)

تصویر۱۴: شمایل، تاج و آرایش موهای شاپور در خان تختی(همان)

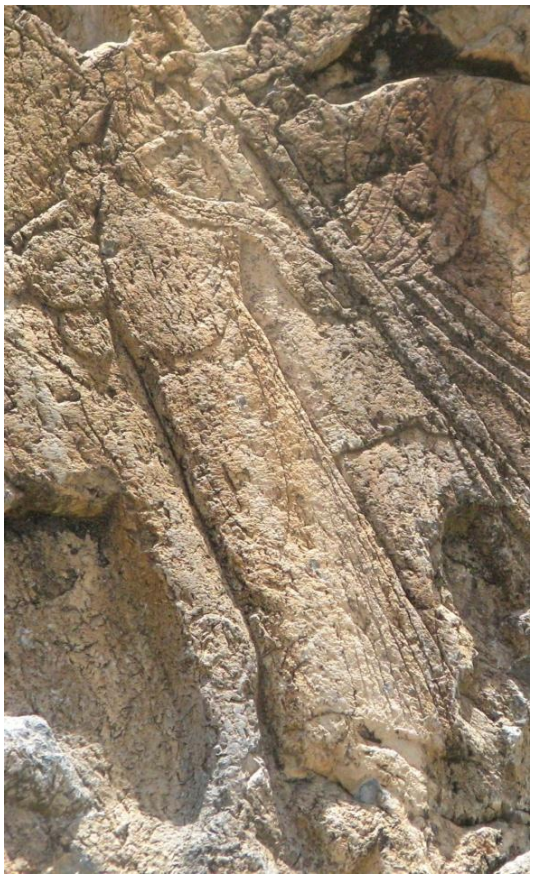
تصویر۱۵: شاپور اول با تاج کنگره ایی و آرایش موهای خاص خود در نقش رستمVI (همان)

تصویر۱۶: شاپور اول با تاج کنگره ایی و آرایش موهای خاص خود در بیشاپورII(همان)

تصویر۱۷: شاپور اول با تاج اردشیر و آرایش موهای خاص خود در دارابگردI(همان)

تصویر۱۸: شاپور اول در نقش برجسته نقش رجبI(همان)

تصویر۱۹: لباس ها و پایین تنه شاپور اول(همان)



تصویر ۲۰: چین و تزئینات شلوار اردشیر اول(همان)

تصویر ۲۱: شاپور در حال اهدای شیء نامعلوم به خسرو اول(همان)

تصویر۲۲: قسمت صاف شده در پشت سر شاپور اول که احتمالاً بر روی آن کتیبه ایی نگاشته شده بوده است(همان)

تصویر۲۳: نقش برجسته مهرداد اول در خونگ نوروزی (http://iranatlas.info/izeh/iz_ajdar.htm)

تصویر۲۴: سکه های اردشیر اول در سال های اواخر سلطنتش (https://www.facebook.com/media/se)

تصویر۲۵: اردشیر اول در نقش رستم I(همان)

تصویر۲۶: سفال های یافت شده بر سطوح مرتفع کوه خان تختی(همان)

تصویر۲۷: سفال و خشت های شکسته، شاخص اواخر دوره اشکانی و اوایل دوره ساسانی(همان)

تصویر۲۸: خشت های پراکنده و بسیار بر سطح بالایی کوه خان تختی(همان)

تصویر۲۹: تصویری پانوراما از بالای کوه خان تختی، نشانگر وسعت دشت در مقابل کوه(همان)

بررسی سنگ‌نگاره‌های نویافته چشمه‌ملک و دره دیوین همدان

مسعود رشیدی نژاد*

(کارشناس ارشد باستان شناسی)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۹/۱۲ * تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۳)

(از ص ۱۱۲ تا ۱۲۴)

چکیده

سنگ‌نگاره‌های چشمه ملک و دیوین به ۳ دسته انسان‌نما[۱]، جانورسان[۲]، و هندسی، آبستره[۳]، برخاسته تقسیم می‌شوند و روش ایجاد آنها، کوبشی یا سایشی است که از دیدگاه گونه‌شناسی[۴]، سبکی شماتیک دارند و نزدیک به ۱۵ مجموعه و ۱۰ تک-نگاره با اکثریت جانوری را در بر می‌گیرد که با توجه گوناگونی آرایه ها و برابری آنها با داده های باستان شناختی و مردمنگاری، دست کم از هزاره ۴ تا به امروز را در بر می‌گیرد.

کلید واژه ها: سنگ‌نگاره، دره دیوین، چشمه ملک، همدان.

*. Email: masoudrashidinejad@yahoo.com

۱. Anthropomorphic

۲. Zoomorphic

۳. Geometric and abstract motif

۴. Typology

مقدمه

در این گفتار در تلاشیم تا هم به پراکندگی و گاهنگاری سنگ‌نگاره‌ها از دیدگاه سبک‌شناختی در دره دیوین(دیویجین)، و چشمه ملک همدان بپردازیم و هم به روش‌های زیستی و گوشه‌ای از ساختارهای اجتماعی بویژه در دره دیوین و پیوندهای فرهنگی آنجا با دیگر نقاط ایران و دیگر سرزمین‌ها را بیان کنیم. بررسی ما در دامنه‌های جنوب غربی رشته کوه الوند بین سال‌های ۸۲ تا ۸۸، نخستین پژوهش پس از شناسایی مجموعه دره دیوین بوسیله صراف (۱۳۷۸)است.

سنگ نگاره‌های چشمه‌ملک

سنگ‌نگاره‌های چشمه‌ملک در فاصله ۷ کیلومتری جنوب غربی همدان در ارتفاع ۲۶۹۷ متری از دریا، به مختصات ۴۸.۲۸.۴۰.۷ N۳۴.۴۳.۴۰.۴،E، گردهم یا پراکنده، در نزدیکی چشمه‌ای به همین نام و مشرف بر دره دیوین، قرار گرفته‌اند. این مجموعه شامل موتیف‌های انسان‌نما، جانورسان و نمادین یا هندسی با روشی شماتیک است و همگی آنها بر سنگ‌های هورنفلس با درجه دگرگونی متفاوت ایجاد شده‌اند(نقشه ۱).

نگاره‌های انسان‌نما و نمادین(سمبلیک)

نگاره‌های زنگار[1] گرفته این دسته شامل موتیف‌های ترنج مانند، شانه‌ای شکل، انسانی، چلیپا(این نماد در باورهای کهن ایرانی نماد آخشیج یا ساختار آفرینش است) و مدالیون به همراه نگاره‌های انسان ریخت است. مانند این نمادها بروی سفال‌های سیلک II(نیمه دوم هزاره ۶ پ.م) و سیلک III,I (هزاره ۳- ۴ پ.م)، نیز نقش بسته است(شکل ۱).

این نمونه‌ها مانند دیگر نمادها(مادی یا گفتاری)، تنها گویای همانندی یا تفاوت باورها است که برای آموزش و ماندگاری آن، به مواد بادوامی متوسل شده‌اند و همانندی آنها لزوماً گویای همزمانیشان نیست که خود از ویژگی های تطور فرهنگی است(ر.ک به عبدی،۱۳۸۰: ۱۴-۲۵)، زمانی که نشانه‌های فرهنگی برای مدت‌ها دست نخورده می‌مانند، به این معنی نیست که دگردیسی در آنها رخ نداده باشد(Ucko,1969:262-280). حضور نمادین نگاره‌های شانه‌ای شکل را می‌توان مانند خود شانه در مراسم سوگواری تاز در الیگودرز یا نگاره‌های سنگ گور گورستان دیالی کوهدشت(ر.ک به فرزین، ۱۳۸۴: ۶۸ و ۳۶)، در بیان جنسیت، پنداشت. نمادهای این چنین بر گبه‌های اقوام کهکیلویه، بختیاری و قشقایی نیز نقش بسته است(تناولی، ۱۳۸۳). نمونه آن چهارگوش‌های پیوسته، نماد رشته کوه‌ها در گلیم پاره‌های هخامنشی پازیریک و پارچه هخامنشی شوش است که به پاس ناخودآگاه جمعی[2] هنر بختیاری سده ۴ هجری، بازآفرینی شده است(پرهام، ۱۳۷۷: ۴۰-۴۷).

---

۱. سنگ‌نگاره‌های کهنتر با ژرفای زیاد بیش از نمونه‌های نوکند با ژرفای کمتر، به خود زنگار (patinate)، می‌گیرند و زنگار گرفتن نگاره‌های کهن با ژفای کم شناسایی آنها را دشوار می‌سازد (McCarthy, 1967).

۲. فرهنگ آموختنی از نشانه‌های ماندگاری فرهنگ است.

نگاره‌های انسان‌نما

این دسته از نگاره‌های چشمه‌ملک را افرادی پیاده یا سواره‌اند(شکل ۲ و تصویر ۱)، با نگاهی روایی‌که در این میان دو نگاره زن با پوششی مانند زنان کوچرو به نمایش درآمده است(شکل ۳)، و تفاوت کمی آنها می‌تواند پیامد نگاه جنسیتی فرهنگ به جایگاه زن در جامعه باشد (ر.ک به: نرسیسیانس،۱۳۸۳).

رویهمرفته گوناگونی سبک‌کاری سنگ‌نگاره‌های چشمه ملک می‌تواند بیانگر تفاوت زمانی و انگاره‌های به نمایش درآمده باوجود پیوند دو سویه میان هنرمندان بومی از یک خانواده، گروه و نسلی که در یک محل زندگی می‌کنند باشد و گوناگونی درون فرهنگی آنها کمتر از گوناگونی میان فرهنگی است(Mulvaney,1995:3-20; Novellino,1999:3-24).

همچنین پایگاه‌هایی که نسبت به دیگر ایستگاه‌های هنر صخره‌ای بزرگترند یا در معرض دید مخاطبان بیشتری قرار دارند از آرایه های پیچیده و متنوعی برخوردارند(Fairen,2004:1-19). به باور نگارنده ساختار ناهمگون و بی پیرایه نگاره‌ها و زیست بوم‌شناسی این فرهنگ از پراکنش داده‌ها تا نزدیکی آن به فرهنگ نیمه یکجانشین یا کوچرو یادآور مردمی برابر[1] در دسته بندی فراید[2] یا گروه‌های خانوادگی (؟) به باور برایان فاگان[3] (ر.ک به: یدالهی، ۱۳۸۳: ۲۵-۱۶) است.

نمونه‌های پراکنده

نگاره باریابی(؟)(شکل ۴)، و نقوش انسان و کودکی(شکل ۵)، از نمونه‌های پراکنده در نزدیکی چشمه ملک است که دومی قابل مقایسه با یافته‌های دره دیوین و تاریک دره است. تفاوت سبک‌کاری در نمونه تاریک دره با دو نمونه دیگر، شاید گویای حضور هنرمندانی از یک دوره(یا نه) با باورهایی یکسان باشد و برهنگی آنها تنها پافشاری در بیان جنسیت است.

نگاره‌های دره دیوین

سنگ‌نگاره‌های دیوین به مختصات کلی E۴۸.۲۸.۳۵.۰ ،N۳۴.۴۴.۴۶.۱، در دره‌ای به همین نام، از دره‌های جنوبی الوند قرار دارند. بیشتر این یافته‌ها با گذر از روستای دیویجین، پیرامون چشمه روان در دره پراکنده‌اند. این نگاره‌ها نیز مانند نمونه‌های پیش پیام‌های ساده یا نمادینی را دربردارند که بارزترین ویژگی آنها همانندیشان با دیگر نمونه‌ها در ایران، قزاقستان و ارمنستان است.

نگاره‌های نمادین

نگاره‌های این دسته سه پایه یا چهار پایه‌هایی شاخدار را دربر می‌گیرد که در بیشتر موارد با گونه‌های جانوری همراه است(تصویر ۲ و شکل ۶). در گفتمان اسطوره‌ای هر قومی، با مجموعه نمادین پرجنب و جوشی روبروییم که بازگشتی به زیست بوم همیشگی آن قوم است به بیان دیگر ممکن است با حقیقتی زنده در قالبی نمادین سروکار داشته باشیم نه مفهومی پیچیده.

---

۱. Egalitarian societies

۲. See Shennan: 1999, 1871

۳. Fagan, 1998

نگاره‌های انسان‌نما و جانورسان

نگاره‌های شکار و کشاورزی

آنچه بیش از همه در میان یافته‌های دیوین جلب توجه می‌کند، صحنه رم دادن گله‌های بز کوهی و گوزن یا شکار جرگه (گروهی)، است(شکل ۷). این روش، از روش‌های معمول در دوره پیش از تاریخ است که با احتیاط در ۱ مجموعه دیگر نیز تکرار شده است، با این تفاوت که در اینجا از نیزه و کمان استفاده شده است، مانند این نگاره‌ها در برگله و بند مزاین ، نیز یافت شده است[۱].

در بیشتر موارد نمایش گونه‌های جانوری بیانگر ارزش آنها در زندگی این مردم از راه شکار، با وجود شواهدی از اهلی کردن جانوران در خاور نزدیک و اکولوژی فرهنگی(پیوند انسان و زیست بوم) است(حدود ۱۰ هزار سال پیش) (Alizade,2004:76-91) پیش از کشاورزی آدمی به گونه‌های وحشی برای برطرف کردن نیازهای خوراکی وابسته بود که خود به زندگی کوچ نشینی برای دسترسی به چرخه گیاهی و جانوری انجامید (Brown,2008:1-7). به تازگی بررسی‌های انسان‌شناسی پیرامون گروه‌های دامدار، کشاورز و شکارچی و گردآورنده، نیز پیوندهای آنها را بهم روشن ساخته است(Woodburn,1982:431-451) بنابراین فراوانی نگاره‌های شکار و جانورسان می‌تواند گواهی بر باورهای فرهنگی همانند برخاسته از آن زیست بوم و سازگاری با منابع موجود باشد، نه نا آشنایی با اقتصاد کشاورزی و دامداری معمول در جوامع یکجانشین(شکل۳).

روی هم رفته همانندی نگاره‌های جانورسان دیوین با نگاره‌های سورن اورامان(قسیمی، ۱۳۸۶: ۷۱-۸۰)، کول ژاباسی قزاقستان (نیمه نخست هزاره ۱ پ.م)(شکل ۱۱-۸)، لاخ مزار بیرجند و هزارسم افغانستان(شکل ۱۲)، و همانندی نگاره‌های انسان ریخت آنجا با نگاره‌های سونگون آذربایجان(رفیع فر، ۱۳۸۴)، گغامای ارمنستان از دوره سوم فرهنگ کورا-ارس(اوایل هزاره ۲ پ.م)، و قوبوستان جمهوری آذربایجان(شکل ۱۳) پیامد پیوندهای فرهنگی این سرزمین‌ها است. به این نمونه‌ها می‌توان همانندی نگاره‌های نمادین حومه همدان(اوجی امام؟)(رشیدی نژاد و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۶۶-۱۷۴)، نمادین منطقه شهریری اردبیل، اورامان مریوان و رمه کوه نصرآباد در استان مرکزی(هورشید، ۱۳۸۶: ۸۱-۸۴، قسیمی، ۷۱-۸۰ و کریمی، ۲۰-۳۴) با یافته‌های تمگلی IV (Francfort,2000) و کول ژاباسی قزاقستان، افزود.

نتیجه گیری

سنگ‌نگاره‌های دیوین در میان دیگر یافته‌های باستان‌شناختی همدان از برجسته‌ترین آثاری است که به روشنی گویای ساختارهای اجتماعی و پیوندهای فرهنگی این منطقه با دیگر نقاط است، که بر مبنای مقایسه‌های انجام شده با نمونه های دیگر، سن آنها از هزاره ۴ پ.م فراتر نمی‌رود، هر چند گاه‌نگاری آنها با نبود داده‌های آزمایشگاهی روشن نیست، با چینش این داده‌ها در بیان

۱. در ادبیات داستانی ایران، در زمان تهمورث، شکارچیان، با تکان دادن دست، و فریاد کشیدن، جانوران را رم می‌دادند(جنیدی، ۱۳۸۰، ۵۷).

دگرگونی‌های اجتماعی و پیشینه جغرافیای(Rosenfeld 2002: 61–78; Rosenfeld and Smith 2002: 103–24) می‌توان از این پیچیدگی کاست. سن آنها از نیمه دوم هزاره ۴ پ.م فراتر نمی‌رود، هر چند گاهنگاری پیش رو با نبود داده‌های آزمایشگاهی چندان گویا نیست، بازهم می‌توان با چینش داده‌ها در بیان دگرگونی‌های اجتماعی و پیشینه جغرافیای (see Rosenfeld 2002: 61–78; Rosenfeld and Smith 2002: 103–24) از این پیچیدگی کاست

سپاسگذاری و پیام رسانی

این گفتار را در سپاس و شادی روان پدر مهربانم و استاد بزرگ و انسان ساز، دکتر فرهنگ خادمی ندوشن نگاشتم، نیز همگی فرهنگ دوستان را از آسیب‌هایی طبیعی و مصنوعی بویژه در دره دیوین (با وجودیکه بیشتر این یافته‌ها به ثبت میراث فرهنگی رسیده و بوم‌های سنگی آنجا بخشی از چشم انداز زیستی و گردشگری است که دست درازی به آنها زیر پا گذاشتن داشته های ما است)، ناشی از برداشت سنگ آگاه کرده تا گامی در پاسداری از یادگارهای گذشته برداریم.

کتاب نامه

پارسی

جنیدی، فریدون

۱۳۸۰ نقدی ایرانی بر موزه‌هایی بر باد، هنر، کتاب ماه، شماره ۳۹-۴۰، ۵۶-۶۱.

ذنوبی، محمد محسن

۱۳۷۳ باستان‌شناسی بررسی سیر تحول نقوش حیوانات روی سفال پیش از تاریخ در فلات مرکزی ایران و ارتباط آن با ویژگی‌هایی اقلیمی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، ۵۰۴-۵۰۷.

کریمی، فریبا

۱۳۸۶ گزارش بررسی نقوش صخره‌ای اورامان، باستان پژوهی، شماره ۳، ۳۴-۲۰.

رفیع فر، جلالدین

۱۳۸۴ سنگ نگاره‌های ارسباران، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۸۳.

رشیدی نژاد، مسعود، دلفانی، میثم و مصطفی زاده، نرگس

۱۳۸۸ معرفی سنگ نگاره‌های جربت، شهرستان جاجرم، پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس، سال ۱، شماره ۲، ۱۷۴-۱۶۶.

فرامکین، گرگوار

۱۳۷۲ باستان شناسی آسیای مرکزی، ترجمه صادق ملک شهمیرزادی، موسسه چاپ و انتشارات امور خارجه.

قسیمی، طاهر

۱۳۸۶ گزارش بررسی نقوش صخره‌ای اورامان، باستان پژوهی، شماره ۳، ۸۰-۷۱.

لباف خانیکی، رجبعلی و بشاش کنزق، رسول

۱۳۷۳مقالات پژوهشی(باستان شناسی کتیبه های کهن)، لاخ مزار بیرجند، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

صراف، محمد رحیم

۱۳۷۸ نقوش دره دیوین الوند همدان، گزارشهای باستان شناسی، چاپ اول.

عبدی، کامیار

۱۳۸۰ زیست بوم شناسی انسانی و اهمیت آن در پژوهشهای باستان شناختی، *باستان شناسی وتاریخ*، شماره ۱(پیاپی ۳۱)، ۲۵-۱۴.

هورشید، شقایق

۱۳۸۶ گزارش بررسی نقوش صخره‌ای اورامان، باستان پژوهی، شماره ۳، ۸۱-۸۴.

نرسیسیانس، امیلیا

۱۳۸۳*مردم شناسی جنسیت*، تهران، افکار، سازمان میراث فرهنگی کشور(پژوهشگاه)، معاونت پژوهشی، پژوهشکده مردم شناسی.

یدالهی، سیما

۱۳۸۳ باستان شناسی اجتماعی؛ نگاهی به شیوه‌های بازسازی، *باستان پژوهی*، شماره ۱۲، ۲۵-۱۶.

غیر پارسی

Brown, A. & Terence, J. & Martin, K. Powell, Wayne and Allaby, Robin G.

2008 The complex origins of domesticated crops in the Fertile Crescent, Trends in Ecology and Evolution, Vol.xxx No.x,pp: 1-7.

Alizadeh, A.

2004 Mobile Pastoralism and Prehistoric Exchange, persiens antike pracht. katalog der ausstellung des deutschen bergbau, museums bochum, persiens antike pracht. katalog der ausstellung des deutschen bergbau, museums Bochum,pp:76-91.

Firen , S.

2004 Rock art and the transition to farming the Neolithic Landiscape of the central Mediterranean coast of spain Oxford, journal of archaeology, 23, (1),4, pp:1-19.

Shennan, S.

1999 The Pere Lompent of Rand societies.

McCARTHY, F. D.

1967 Australian Aboriginal rock art, 3rd edth. Australian Museum, Sydny.

Mulvaney, K.

1995 what to do on araing day. Remini scences of Mirriuwung and Gadjerong artists. Rock Art Reserch 13-,pp:3-20.

Novellino, D.

1999 Towards an understanding of plaqwan rock drawing: between visual and verbal expression. Rock Art Resarch 16,pp:3-24.

Rosenfeld, A.

2002 Rock art as an indicator of changing social geographies in central Australia. In B. David and M. Wilson (eds), Inscribed Landscapes: Marking and Making

Places, Honolulu: University of Hawaii Press,pp:61–78.

Rosenfeld, A. and Smith, M. A.

2002 Rock-art and the History of Puritjarra Rock Shelter,

Cleland Hills, Central Australia. Proceedings of the Prehistoric Society, 68,pp:24–103.

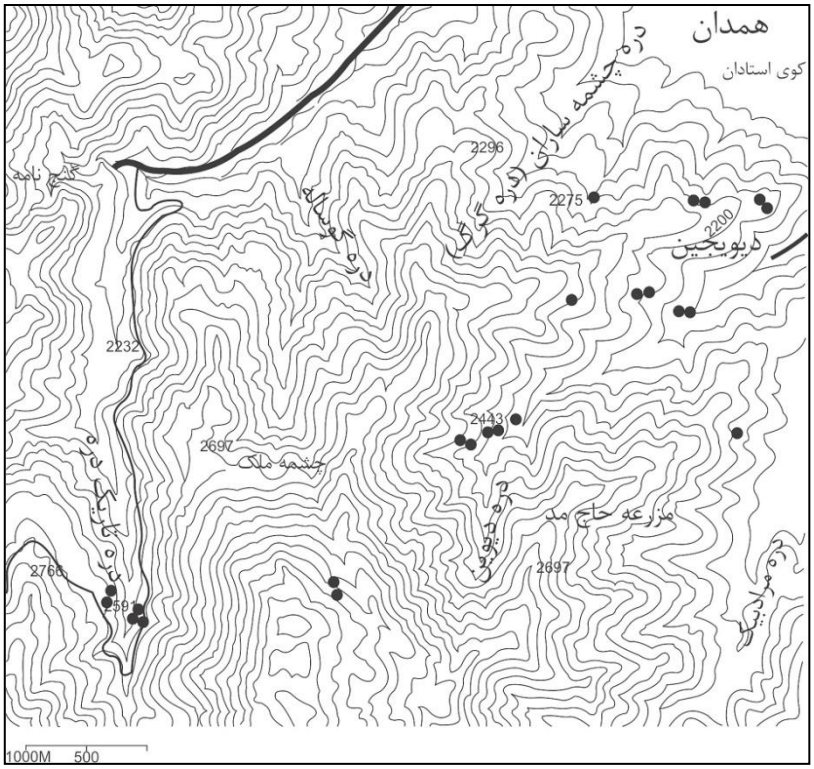
Ucko, Peter. J.

1969 Ethnography and Archaeological Interpretation of Funerary Remains.

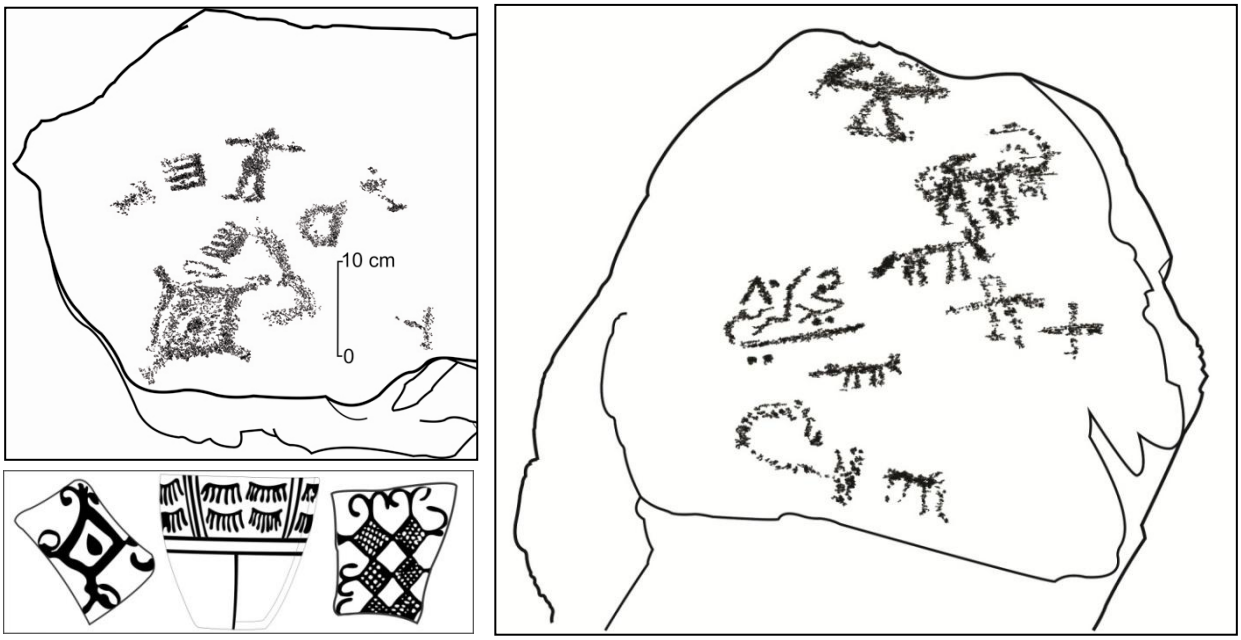
World Archaeology. World Archaeology. Vol. 1, No. 2.pp:262-280.

Woodburn, J.

1982 EGALITARIAN SOCIETIES. Man, New Series, Vol. 17, No. 3.pp:431-451.

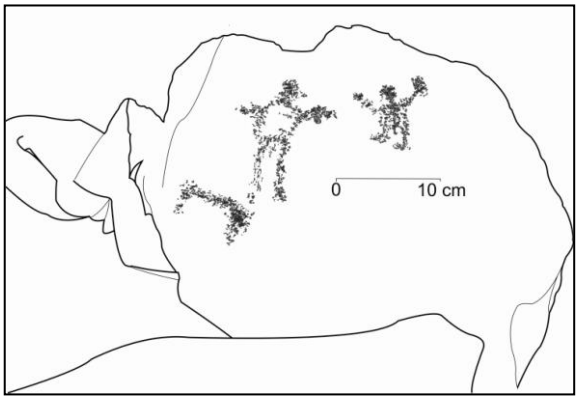


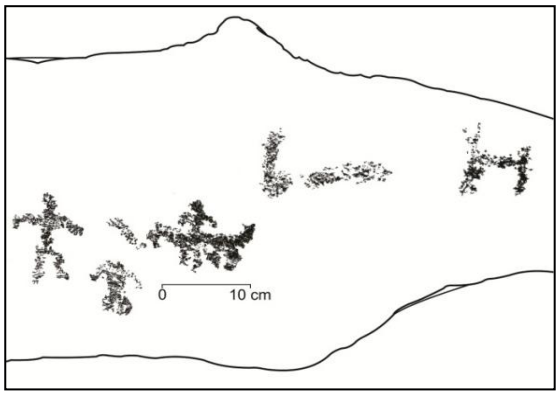
نقشه ۱. پراکندگی سنگ نگاره‌های دره دیوین، چشمه ملک و تاریک دره



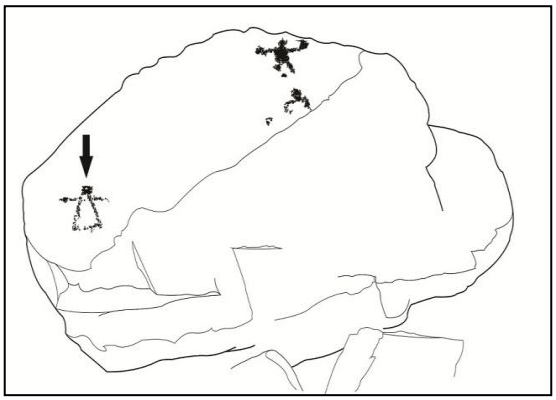
شکل۱. راست: نگاره‌های نمادی و انسانی، چشمه ملک(طرح از نگارنده)؛ چپ: سفال سیلک II. سیلک III

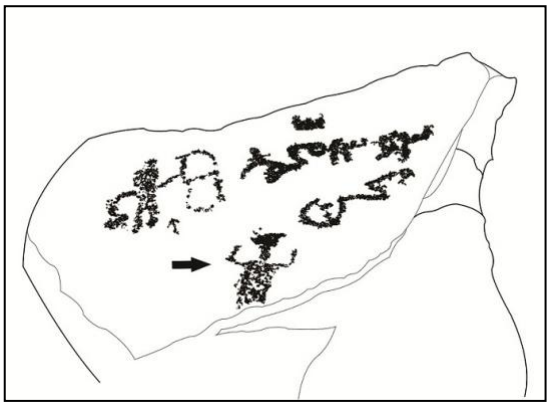
(ذنوبی، ۱۳۷۳: ۵۰۷-۵۰۴)



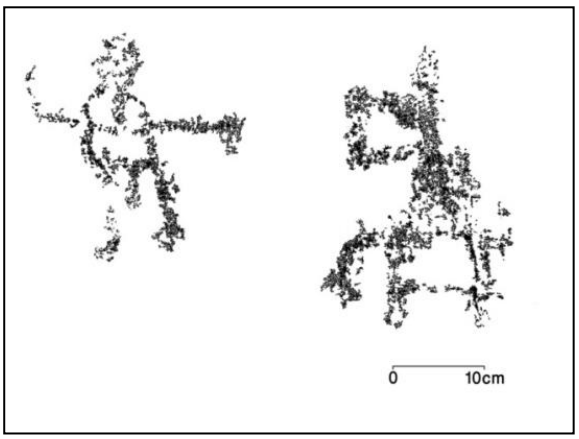


شکل۲: نگاره‌های انسان نما، چشمه ملک

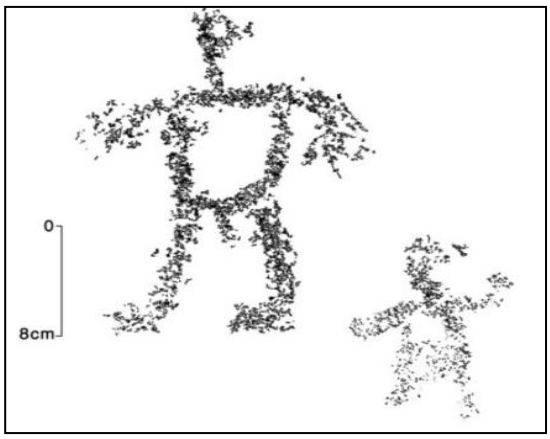




شکل ۳. نگاره زن، چشمه ملک



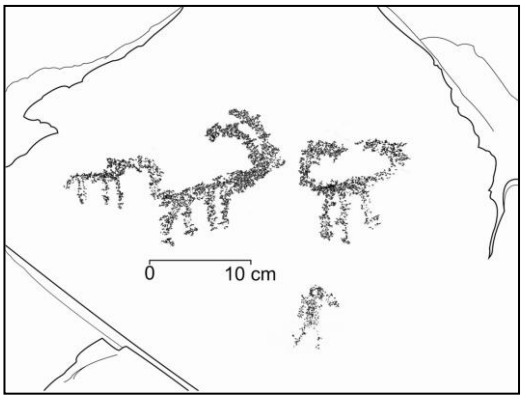
شکل ۴. نگاره باریابی (؟)، چشمه ملک



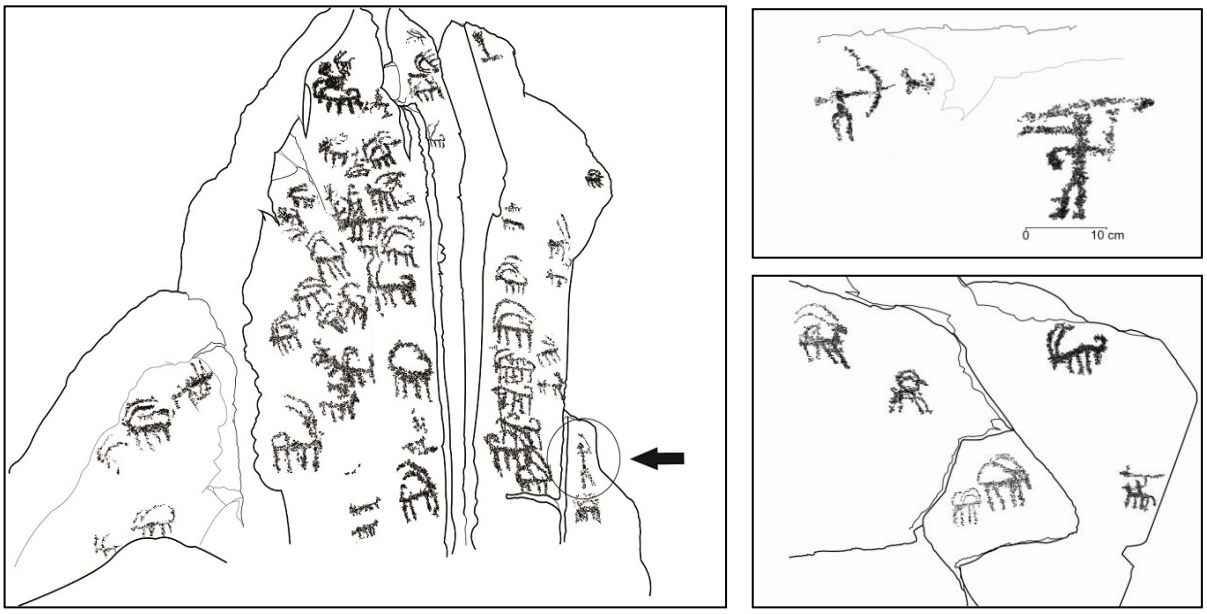
شکل ۵. دره دیوین

تصویر۱: سوار کار چشمه ملک

تصویر۲: نگاره های جانورسان و...

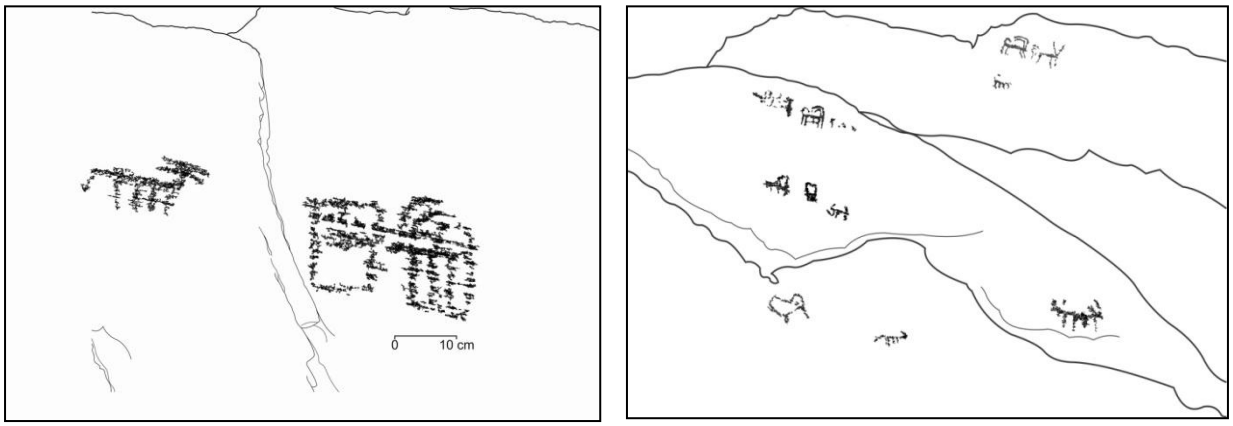


شکل ۶: شکل های نمادین و جانورسان، دره دیوین

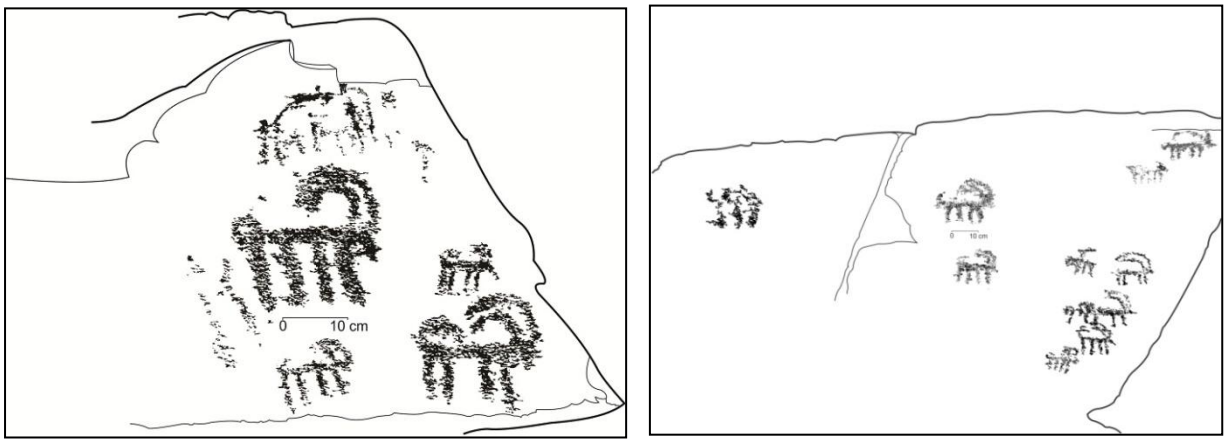


شکل ۷: شکار جرگه، رم دهنده، پایین، راست، دره دیوین

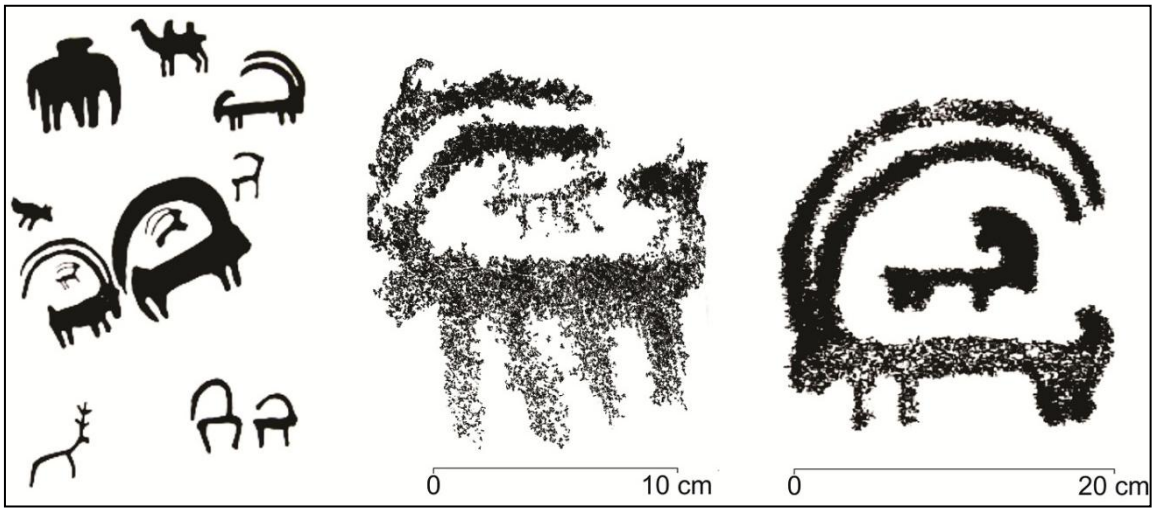
تصویر ۳: دره دیوین، نگاره گاو و گاوآهن (؟)



شکل ۸: جانورسان، بلندی‌های آغاز مسیر منتهی روستای دیویجین

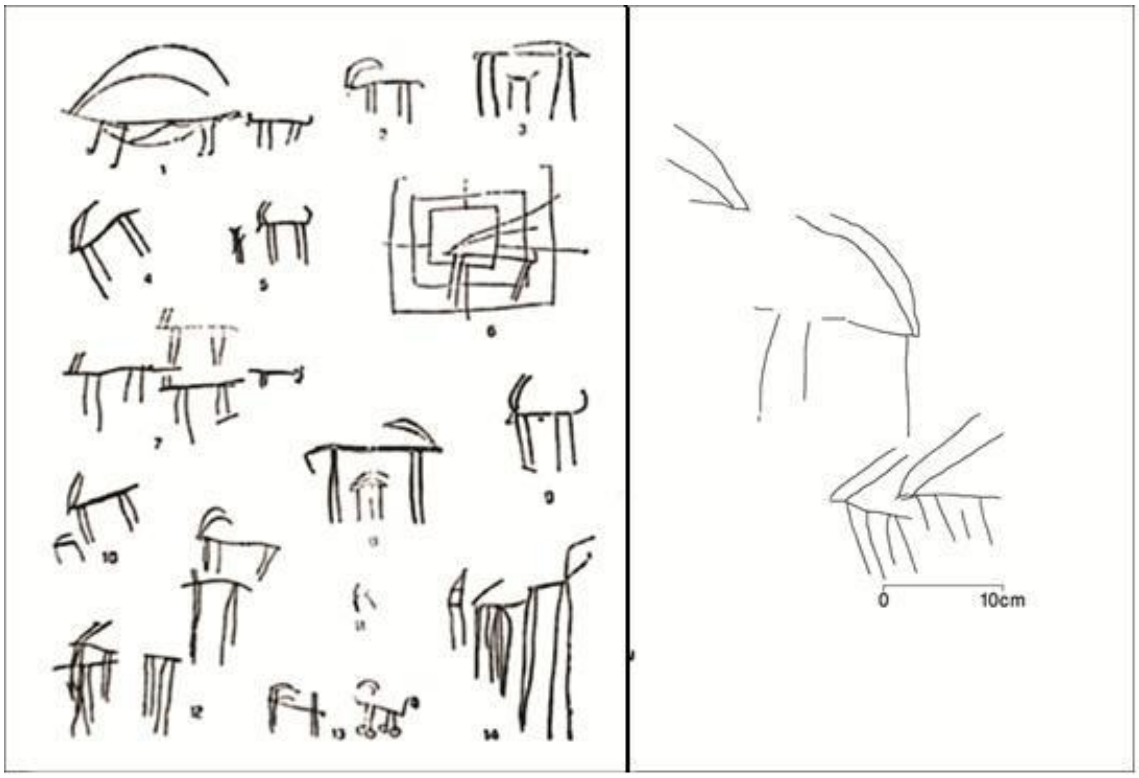


شکل ۹: طراحی از جانورسانان، دره دیوین



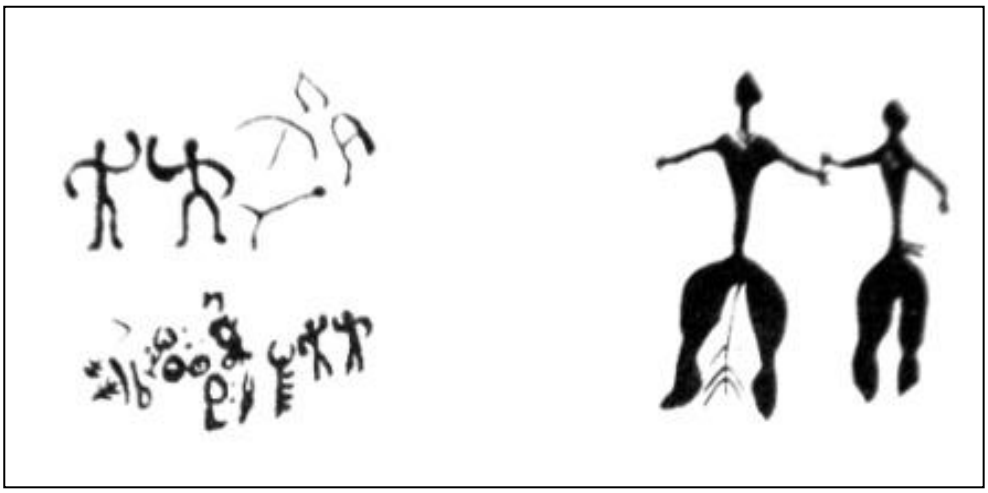
شکل ۱۰: جانورسان، سورن(کوسالان)(قسیمی، ۱۳۸۶: ۷۱-۸۰)، دره دیون(طرح از نگانده)، کول ژاباسی قزاقستان

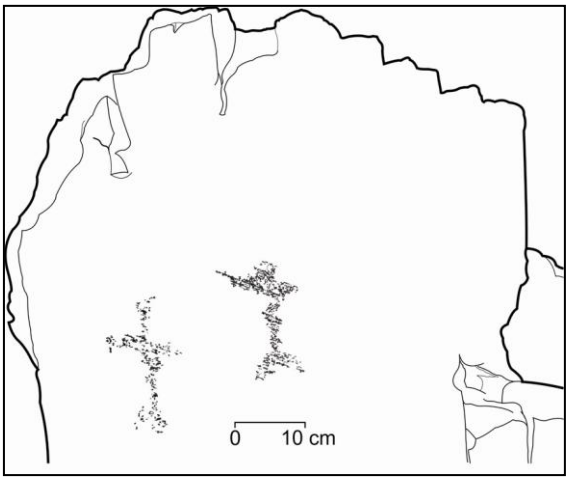
(فرامکین، ۱۳۷۲: ۴۲)(از راست به چپ)

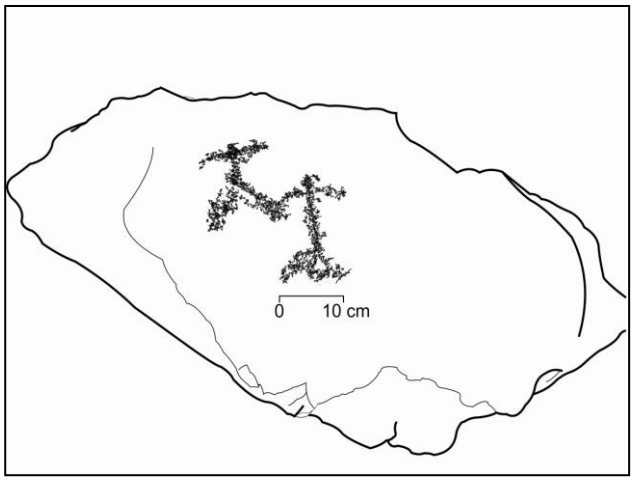


شکل ۱۱: دره دیوین(راست، طرح از نگارنده)، لاخ مزار بیرجند و هزار سم افغانستان (چپ)

(لباف خانیکی و بشاش کنزق، ۱۳۷۳: ۲۸)







شکل ۱۲: قوبوستان، جمهوری آذربایجان، گغاما، ارمنستان(بالا)(رفیع فر، ۱۳۸۴، ۱۲۵)، دره دیوین، انسان نما

(دوقولوها یا زوج آغازین؟)

The study of new findings petroglyphs in Cheshme Malek and Divin Dareh of Hamedan province

Masoud Rashidi Nejad
(M.A of archeology, Department of Archaeology of Tarbiat Modares University, Tehran)

Abstract:
Cheshme Malek and Dareh Divin petroglyphs are located in south western of Hamadan city; they are divided to three types: anthropomorphic, zoomorphic and abstract or geometric which made with percussion and friction techniques. The oldest findings in this area as far as, archaeological data help us, refers to 2 millennium B.C. We try to find out the extension and dating of engravings from the point of morphological in Dareh Divin (Divijin) and cheshmeh Malek, and also to study ancient ways of life and cultural relations with other areas. Our research has been carried out from 2003 to 2009 in the south western part of the Alvand mountain range, following a research done by Saraf (1997).

Keyword: Divin Dareh, Cheshme Malek, petroglyphs, Hamedan.

Ardeshir I in Khan Takhti Salmas (KH T)

Milad Vandaee

(Young Researchers & Elites Club, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran)

Abstract

Sasanian Dynasty period (224-651 AD)can be one of the most glorious and golden periods of Culture, Art and Architecture, History and Archeology in Iran. Art is one of the most important and symbolic eliefs of this period, which is generally applicable royalty.Made three years of private study in 2009, 2010 and 2012 in the Fars, Kermanshah and Salmas see all designs for this period and try to have the recognition and formulation.Khan Takhti Salmas Reliefs out of bed Sassanids, the centrality of art in the Fars.The prominent role, both in terms of thematic and artistic appearance with reliefs of this period, and represents an important historical event.The method is such that the geography and history of its research is examined, Then we examine the chronology, and the end date of the proposed works and the subject is introduced.

Keyword: Khan Takhti Salmas, Rock Relief, Ardeshir I, Shapuor I, Khosro I, Sasanian.

The EspahbadKhorshid Arch Castle

Saman Tofigh
(Expert Administration of Cultural Heritage,Handicrafts and Tourism
Organization of shemiran province)

Abstarct
Savadkooh land by strategic position and located between high mountains and dense forests,long time had been the seat of kings and aristocaritc dynasties and one of the critical gorge in tabarestan and on the entries and summit of mountains in which there were castles and fortifications,when the Arabs invaded iran and iranian uprising restructured and expanded.
The espahbad khorshid archcastle which was the center of the fortifications, is the unique masterpiece of defensive architecture of ancient period. it was the highest level of Iranian architectures geniusness.which changed a natural arch to a perfect castle.most of the castle structure has been built on the mount body and vertical gradient at the horrifying altitude is built and some other parts embedded inside mount itself and linked to eachother by long tunnels.
Air conditioning systems in closed spaces and tunnels,leading of flowning waters from overlooking mountains to castle via hidden channels and storing it in reservoirs and wastewater outputs was geniusly embedded. The strength and special architectural structure and Strategic location made,the Unreachable of refuge for the Tabarestan kings when Arabs invaded and it was the barrier which lasted against Arabs and sadly was declined.
In this research it had been tried,that this monument scientifically and properly identified and assessed and furthermore by documentation of the architectural structure,the historical background and Special role of this fort in the developments of political history of this land,the actual position of the castle in archaeological and cultural studies be revealed and hopefully it is expected that with the special regard of experts and officials,ultimate decisions for maintenance and restoration of this unique and ancient fort immediately will be taken.

Keywords: Sassanid,Savadkooh,architectural structure,Espahbad khorshid,Arch castle.

The Analysis of Sacred Zoomorphic Patternsin Sassanid Art

Elham vosogh babaee
(M.A of Archaeology, University of Tehran)

Abstract

One of the most important parts of the ornamental patterns of Sassanid Art is Zoomorphic patterns and symbols. This paper analyzes the religious themes in these patterns and symbols, which are categorizes in to two major concepts. A number of animals have been considered in Zoroastrian texts due to their importance in rural life and agriculture of Ancient Persia. Moreover, Mazdaism was responsible to protect them. For instance, cows, roosters, and dogs have been seen in Sassanid Art. In Sassanid Zoroastrianism some gods and goddesses are manifested in zoomorphic patterns. The most important one is boar which symbolizes "Bahram", god of victory. Pegasus is another zoomorphic patterns symbolizes god of Tistrya; and Farr –splendor- is symbol of glory and royalty in Persian and Zoroastrian culture that have zoomorphic patterns such as rams and falcons are frequently seen in Sassanid Art.

Key words: Sassanid Art, Zoroastrian religion, sacred animals, Symbolism.

Introduce, survey and study of petroglyphs of Tang-E Bahram Chubin, township of Dare-shahr, Ilam

Mohsen Zeinivand
(Ma student of archaeology, Islamic Azad University, Tehran Markazi Branch)
Dr. Roya Tajbakhsh
(Department of Archaeology, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran)

Abstract
Based on recent investigations, so many new petroglyphs have been identified, introduced and recently challenged new known Tang -E- Bahram Chubin Petroglyphs are another model of this art that have been recognized from Ilam province. In this esay, we are going to introduce and describe these petroglyphs. The graphs are located on rocks opposite each other in a straite pathway. They look an primary and stalized motives without any written. The figures are carved mostly as animal (specially chamois) and human and have been damaged intensively, so it is impossible to recognized some part of them. At the conclusion, we point that according to the style, specieology, ethnology and archaeology, the new known Tang –E-Bahram Chubin Petroglyphs presumably have been sculptured in recent centuries.

Key word: Tang-E-Bahram Chubin, petroglyphs, Darre-shahr, recent centuries.

Introduction of motifs of proto – elamite clay tablets

Khalilollah Beik Mohammadi
(Archaeology Masters)
Nasrin Beik Mohammadi
(Archaeology Expert)

Abstract:
Among the finding of some site the late fourth millennium B.C can be noted clay tablets that show the in facts of eras of protoliterate with focusing on appearance of managerial and administrative systems in west-south- west, central plateau and East-South of Iran. Survey of complex administrative system of Proto-Elamite that is defined of using numeric clay tablets technology for record and using cylindricals seal signs for create motif on it is defined. Proto-Elamite is a word for writing system that appear in Shushan plain and highlands of west of Iran and East of Mesopotamia between 3100 to 2900 B.C and the course of development of beginning of Proto-Elamite has importance and show cross-regional trade position in forming era of complex societies in Iran. clay tablets, is of most important findings of Proto-Elamite That has been engraved on it ,the first writing samples together beautiful pictures. The motifs of these clay plates are include: Geometric motifs, plant, human, animal, and mythical with. Various topics such as hunting, daily work, ritual-mythical issues that show thinking painters of protoliterate era. But basic of this discussion is lie method style, metodes, manner of motif structure in aesthetic principles visual principles and arrangement of clay tablets motifs. Clay tablet of Proto-Elamite unlike Uruk clay tablet that usually has it is decorated with motif on the front and back the motif more than one sing is not seen on it or rarely is drawn whole surface of clay tablet and writing space of more. In continue Will discussed result survey of various motifs clay tablets with library studies method.

Keywords: Proto-Elamite, clay tablet, motif, administrative's structure.

Contents

Title **Page**

Introduction of motifs of Proto – Elamite clay Tablets ……..……. 11
Khalilollah Beik Mohammadi, Nasrin Beik Mohammadi

Introduce, survey and study of petroglyphs of Tang-E Bahram Chubin, township of Dare-shahr, Ilam …….. 32
Mohsen Zeinivand, Dr. Roya Tajbakhsh

The Analysis of Sacred Zoomorphic Patternsin Sassanid Art …… 45
Elham vosogh babaee

The EspahbadKhorshid Arch Castle ……. 60
Saman Tofigh

Ardeshir I in Khan Takhti Salmas ……..... 85
Milad Vandaee

The study of new findings petroglyphs in Cheshme Malek and Divin Dareh of Hamedan province ……. 112
Masoud Rashidi Nejad

Journal Kandokav

Vol. 4, No, 3, **Autumn & Winter 2011**

Publisher: Archaeology Students Association, Islamic Azad University of Hamedan

Field emission: Archaeological Science and Culture and Ancient Languages

Director responsible: Vida Nadaf

Editor –in- Chief: Yaghoub Mohammadi-Far

Founder and Internal Director: Milad Vandaee

Editorial Board(Alphabetical respectively):

Dr.Touraj Daryaee	Professor	**University of California, Irvine**
Dr. Kamal Uddin Niknami	Professor	**Tehran University**
Dr. Hassan Fazeli-Nashly	Associate Professor	**Tehran University**
Dr. Mohamad ali Roshani Nejad	Assistant Professor	**Islamic Azad University of Hamedan**
Dr. Khodakaram Mazaheri	Assistant Professor	**Islamic Azad University of Ilam**
Dr. Reza Mehrafarin	Assistant Professor	**University of Sistan and Baluchestan**
Dr. Roya Tajbakhsh	Assistant Professor	**Islamic Azad University of Hamedan**
Dr. Seyed Rasoul Mousavi Haji	Assistant Professor	**University of Sistan and Baluchestan**
Dr. Abbas Motarjem	Assistant Professor	**Bu-Ali Sina University of Hamedan**
Dr. Farzad Mafi	Assistant Professor	**Islamic Azad University of Abhar**
Dr. Kamyar Abdi	Associate Professor	**Markaz-e Nashr-e Daneshgahi**
Dr. Kazem Mollazadeh	Assistant Professor	**Bu-Ali Sina University of Hamedan**
Dr. Mohammad Ebrahim Zaree	Assistant Professor	**Bu-Ali Sina University of Hamedan**

Cover and Logo Designer: Milad Vandaee

Rights of all articles were reserved for Islamic Azad University of Hamedan. The opinions and views contained this publication does not necessarily indicate the vote and views of the official journal and magazine and journal is free in Edit and publish the articles.

گدوکاو

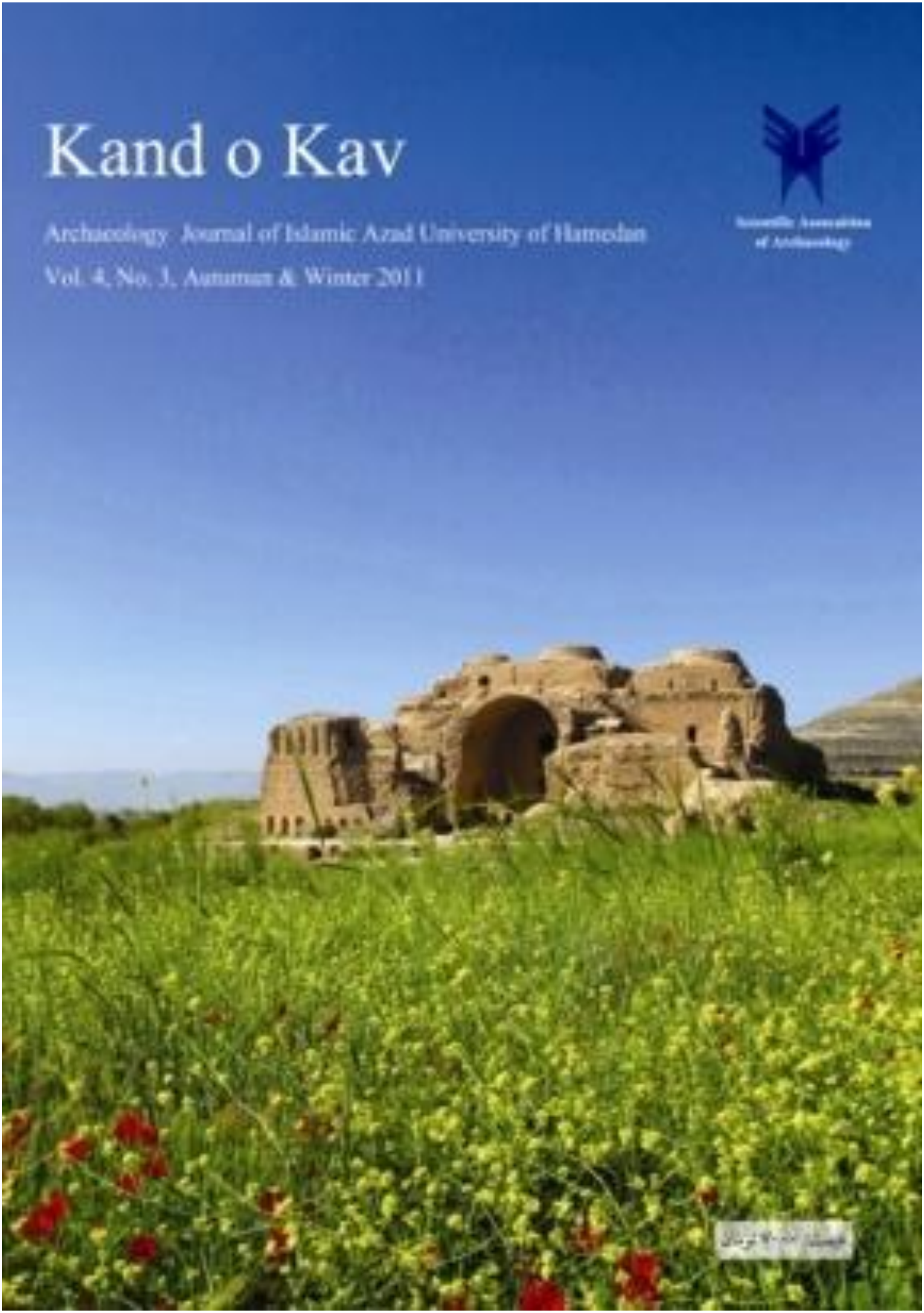
مجله علمی - تخصصی باستان‌شناسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان
سال سوم، شماره چهارم
پاییز و زمستان ۱۳۹۰

- معرفی نقوش گزیده‌های آهن‌زنجی
- معرفی، بررسی و مطالعه سنگ نگاره‌های سنگ پهن ام جویرین شهرستان درهشهر، ایلام
- بررسی نقوش جانوران مقدس در هنر ساسانی
- قلعه دال اسپهبد خورشید
- ارزشی رنگکار در هنر نقش سفالی (KIET)
- بررسی سنگ نگاره‌های نوریافته چشمه سنگ و دره دوریر همدان

بشقاب سیمین زرکوب شده با نقش پادشاه ساسانی و یکی از زنان درباری، گالری آرتور ام ساکلر
از کتاب به صفحه ۱۸۵۱

کاخ اردشیر بابکان در فیروز آباد فارس
(عکس از م. وندائی)

مجموعه چهار طاقی کنار سیاه فیروز آباد فارس
(عکس از م. وندائی)

Kand o Kav

Archaeology Journal of Islamic Azad University of Hamedan
Vol. 4, No. 3, Autumn & Winter 2011